

David Teniers, Jan Brueghel
y
LOS GABINETES DE PINTURAS



MUSEO DEL PRADO

David Teniers, Jan Brueghel y LOS GABINETES DE PINTURAS

Lop/1348

MINISTERIO DE CULTURA



Sig.: Lop/1348

Tít.: David Teniers, Jan Brueghel y

Aut.:

Cód.: 1106036



de la Cruz

marzo 92

David Teniers, Jan Brueghel
y
LOS GABINETES DE PINTURAS

Cubierta:

DAVID TENIERS

La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo
Madrid, Museo del Prado

copy / 1348

David Teniers, Jan Brueghel
y
LOS GABINETES DE PINTURAS

Matías Díaz Padrón
Mercedes Royo-Villanova

MUSEO DEL PRADO
1992



Q. 71612

Esta exposición ha contado con la colaboración y el patrocinio de la
Fundación Amigos del Museo del Prado



La exposición que en esta ocasión se presenta al público es bastante más que una muestra erudita o un trabajo de especialista estudioso. En efecto, tomando como eje la conocida pintura de David Teniers *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, que forma parte de las colecciones del propio Museo y ayudándose en otras de asunto similar, sirve como reflexión para el complejo tema de los cuadros como “objetos de cultura”, en frase feliz del profesor Gállego, al estar reflejando lo que podría llamarse “pintura pintada”. Además, se convierte, de manera simbólica, en un pequeño homenaje a todas aquellas personas que, a lo largo de la historia, han dado a las obras de arte, en cualquiera de sus géneros, un valor permanente, al margen de concretas circunstancias de origen, estilo o gusto, ayudando con su afán coleccionista, con su respeto y cariño hacia el objeto —sea arqueológico, artístico, histórico o documental—, a su cuidado y pervivencia. De otro lado, el cuadro de Teniers, salvadas todas las distancias, es un claro precedente de lo que más tarde, alentados por el espíritu de la Ilustración, serán los museos, ya surjan como grandes proyectos o como pequeñas iniciativas regionales o aún locales. Aquéllos, los gabinetes, orientados hacia un coleccionismo de disfrute y ostentación privados; estos, los museos, con la clara voluntad de público goce y estudio. Ambos, sin embargo, con un mismo espíritu enriquecedor y protector de sus contenidos.

Con esta muestra, asimismo, el Museo del Prado insiste en un tipo de exposición de tamaño medio y gran rigor científico —compaginable con otras antológicas de diferente ámbito y volumen— que permite el acercamiento del público, erudito o no, a unas piezas muy atractivas, arropadas con un imprescindible apoyo documental e informativo, tendiendo esos puentes tan necesarios entre la ciencia, a veces inevitablemente compleja, y el visitante.

Finalmente, no es casual que el impulso organizador y hasta económico venga en este caso de la Fundación Amigos del Museo del Prado. La Dirección del Museo tuvo particular empeño en que así fuera, pues por esencia es la exposición de asunto puntual y extensión reducida que mejor puede expresar como el espíritu coleccionista, la intención de crear conjuntos estables, la voluntad de mantenerlos, son ideas nada lejanas a los propios fines fundacionales de los Amigos del Museo del Prado. Una vez más, fieles a la llamada, han conseguido arropar eficazmente un viejo proyecto del Museo, de larga gestación, apoyado por un meticuloso estudio del Dr. Díaz Padrón, Jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Holandesa, y comisario de la muestra, y de D.^a Mercedes Royo-Villanova.

FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART
Director del Museo del Prado

INTRODUCCIÓN

Los archiduques Alberto e Isabel hicieron de Bruselas una capital digna de la grandeza de una monarquía, disfrutando y reconstruyendo los viejos palacios de los borgoñones. Educados en el más exigente ambiente cultural de las artes, tenían un sentido estético y político de la vida fundamentado en la complacencia de la belleza y del mundo espiritual. Sin estas premisas sería difícilmente explicable el impulso de las Artes en los Países Bajos de fines del XVI y el alba del XVII. No pensamos que el auge de la pintura se deba sólo a los archiduques españoles en estas fechas críticas de la historia de los Países Bajos, campo de batalla de las ambiciones de los poderosos, pero fue un hecho que sin su pasión por las artes, especialmente la pintura, otro hubiera sido el rumbo de éstas en el siglo de Rubens. Bajo el dominio de Holanda, Flandes hubiera sido un reducto del arte de la pintura burguesa, triste y melancólica; bajo Francia, fría y cortesana, en cualquier caso, lejos del fastuoso esplendor épico de la alegría y pasión que fue su signo incontestable. Un siglo después los Países Bajos del Sur, derrotada la monarquía española, caen bajo el dominio de Francia: “No hay esperanza ya para los artistas”, escribía Michiels.

Testimonios escritos y gráficos brindan con fidelidad este estado de cosas. La pintura flamenca del siglo XVIII es el reflejo de la decadencia, los gabinetes de *amateurs* que se exhiben por el contrario en estas salas son expresión de otros ideales. Estos interiores dicen más que los testimonios literarios. Los príncipes españoles están presentes y sus efigies en cuadros dentro de un cuadro, igual que Felipe IV y Mariana de Austria en *Las Meninas* confirman su posesión y pertenencia. En ésta, aparece Leopoldo Guillermo vestido a la española dentro de la galería, en compañía de Fuensaldaña y de Teniers, obra que será enviada a su primo Felipe IV, y que adornó los alcázares y palacios. Planta su silueta con orgullo en el centro de la estancia y es un hecho singular la presencia de un pintor acompañando al gobernador. ¿Sería fuente justificativa para Velázquez? Es difícilmente explicable la aparición de un pintor en tales circunstancias. “Los archiduques españoles fueron protectores de las Artes y amigos de sus pintores”, escribe el conde de Terlinden, hablando de Rubens, lo que es aplicable a todos los príncipes y gobernantes españoles en los Estados de Flandes.

El gabinete de Cornelis van der Geest que pintó Van Haecht, hoy por fortuna en estas salas, conmemora una visita de Alberto e Isabel a la colección de éste. Es un precioso interior de pinturas y un testimonio elocuente. El amor a la pintura reúne a nobles flamencos y españoles, artistas y sabios en la mansión de este rico burgués; encontramos aquí algunas pinturas que por suerte, a través de los siglos, llegan a formar parte de las colecciones del Museo del Prado. Los archiduques escuchan atentos las explicaciones de Van der Geest, contemplando una tabla de la *Virgen y el Niño* de Quintin Metsys. Más enternecedor es el *gabinete* de la antigua colección Hardcastle, cuyo paradero es hoy desconocido. Hubiera sido

un regalo a la vista localizarlo pero lo conocemos por reproducción. La infanta es ya una mujer mayor, retratada en un gabinete íntimo del palacio de Coudenberg. Allí reconocemos un retrato de Felipe IV velazqueño, quizá del propio maestro, pero lo más sugestivo es su actitud reverencial contemplando un pequeño paisaje que le muestra un joven paje; en la misma actitud están tres hombres ligados a su vida: los generales Spínola y Leganés y el infante D. Carlos; gentes de guerra entregadas a la contemplación del bonito paisaje flamenco. Dos modalidades fundamentales están dignamente representadas en estas salas. Las cinco tablas de *Los Sentidos* de Jan Brueghel de Velours, ejemplo típico de la primera generación, junto a los dos lienzos del mismo asunto, réplicas de los originales destruidos en el incendio del Palacio de Bruselas (1731). En ambas series se distribuyen los cuadros y objetos preciosos con aparente desorden y gracia, mezclando en síntesis afortunada realidad y fantasía. Los espacios juegan con planos frontales y diagonales, a diferencia del supuesto estructuralismo más descriptivo de mediados de siglo, subordinando la fantasía al documento histórico.

En la primera generación es frecuente la aparición de varios pintores en la misma obra, sorprendente ejemplo de fraternidad en estas latitudes de tan distinto comportamiento al meridional. La consecución de la obra, la complacencia al cliente, es el empeño fundamental. Los ejemplos más brillantes los posee el Museo del Prado, donde distintos hombres conjugan su estética para un mismo fin. Es asombrosa la versatilidad y capacidad de adaptación de unos y otros a la hora de representar los interiores en las series de los sentidos, doblendo su personalidad para realzar la importancia de las fascinantes pinturas y diversos objetos dentro de una unidad óptica.

Esta unión de imágenes e ideas mezclan realidad y fantasía, ciencias y artes, actividades divorciadas en época reciente, pero que se fundían en el siglo de Rubens.

Este género tuvo escasa repercusión en el siglo XVIII y sólo algún recuerdo pintoresco en el XIX, en ninguno de ellos se muestra el orgullo del coleccionismo con tanta fuerza como aquí. Las pinturas se distribuyen sin jerarquías de géneros y escuelas, en una concepción democrática muy propia de nuestro tiempo, por el contrario, los preceptistas clásicos italianos y españoles diferenciaban entre pintores de Historia y aquellos otros que pintan escenas triviales. Los viajeros hablan con admiración de estos gabinetes que llegan a nosotros con convincente fuerza comunicativa de la imagen, como envidiables catálogos fotográficos. La existencia de estas pinturas no se explica sin el amor a las cosas bellas de los mecenas. Limitaciones materiales nos impiden exponer algunas obras importantes conocidas que están representadas en nuestros gabinetes. Hubiera sido deseable reunir los cuatro cuadros de Rubens reproducidos dentro de *La Vista* de Brueghel y Rubens que hoy están localizados en museos de Europa y América, testimoniando su origen en la colección de los archiduques, hasta hace poco muy cuestionado. Por un momento es posible construir el mismo escenario, revivir la realidad del pasado que los pintores de gabinetes nos transmiten a través de tres siglos con fiabilidad incuestionable.

En el siglo XVIII, el gabinete de Horemans es un testimonio del cambio de gusto. No hay interés en documentar las bellas colecciones de obras maestras y ricos objetos, los pintores dejan muchos cuadros en penumbra. Quizá los coleccio-

nistas son de otra manera a juzgar por el testimonio de Mensaert que nos comenta hacia 1762, con pesar, la adquisición de obras de arte como inversión, sin el amor sincero de otros tiempos. Esto es lo que transmite la pintura referida que sirve de colofón a los años que siguen a Rubens y su legión de satélites que pusieron su genio al servicio de su patria y de España en el triángulo Bruselas-Madrid y Viena, dominios de los Habsburgo. A la vista de esto es comprensible la influencia de los archiduques españoles en esta modalidad tan interesante, que nace en los Países Bajos durante su mandato y son las tablas del Museo del Prado de Brueghel y Rubens y las réplicas perdidas, los conjuntos más ambiciosos conocidos junto a las "vistas" de Teniers de la galería del archiduque Leopoldo Guillermo, también claramente ligadas al coleccionismo español, de las que el Prado conserva un extraordinario ejemplar alrededor del cual se planeó esta exposición.

Los restantes gabinetes reunidos, por la generosidad de sus museos y coleccionistas privados, contribuyen a dar una visión más amplia a las diferentes modalidades de este género, estudiados con la intención de señalar su elaboración y vínculos con nuestros gabinetes, aunque no nos ha sido posible reunir el número de cuadros deseable por las dificultades técnicas que el soporte sobre madera, de la mayoría de las obras de esta época, acarrea. Tenemos, sin embargo, la intención de valorar su significado histórico y estético, descubriendo la belleza fascinante de lo pequeño convertido en joya por el virtuosismo de unos singulares maestros capaces de estremecer con los más osados ritmos barrocos de un lado y fascinar transmitiendo la realidad de las cosas cotidianas que transforman en poesía. Existen en estas pinturas valores que van más allá de lo ilustrativo y documental, conviven imágenes esotéricas de difícil significación y sublimes valores de luz y fantasía que adelantan logros considerados privativos en maestros de mayor renombre. Es una exposición consagrada a nuestras obras ensanchando su conocimiento como principio de fundamental prioridad.

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Comisario de la Exposición

JORDI SOLÉ TURA
Ministro de Cultura

JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ ASLAÍN
Presidente del Real Patronato del Museo del Prado

CARLOS ZURITA, DUQUE DE SORIA
Presidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado

FELIPE V. GARÍN LLOMBART
Director del Museo del Prado

MANUELA B. MENA MARQUÉS
Subdirectora de Conservación e Investigación
del Museo del Prado

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Holandesa
del Museo del Prado

EXPOSICIÓN

Comisario
MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Coordinador Científico
MERCEDES ROYO-VILLANOVA

Colaboradoras
PILAR CARDERERA SOLER
MONTSERRAT SABAN GODOY
NURIA DE MIGUEL POCH

Secretaría
CONSUELO ELÍAS

Restauración
ERLINDA CABRERO CABRERA
ENRIQUE QUINTANA CALAMITE
ALBERTO RECCHIUTTO GENOVESA

Diseño y Dirección del Montaje
JUAN ARIÑO

Realización
MACARRÓN, S. A.

Montaje
BRIGADA DEL MUSEO DEL PRADO

Transportes y Embalajes
S.I.T., S. A.

Seguros
U.P.S.

CATÁLOGO

Textos
MATÍAS DÍAZ PADRÓN
MERCEDES ROYO-VILLANOVA

Editor
SANTIAGO SAAVEDRA

Producción
EDICIONES EL VISO

MARÍA VICTORIA LASSO DE LA VEGA
MATILDE MARTÍN MOLINERO
AGUSTÍN MARTÍNEZ

Diseño
JORDI BLASSI

Fotomecánica
CROMOARTE, BARCELONA

Fotocomposición
FLOPPY, MADRID

Impresión
JULIO SOTO, IMPRESOR, S. A.
AVDA. DE LA CONSTITUCIÓN, 202. TORREJÓN DE ARDOZ (MADRID)

Encuadernación
RAMOS, S. A., MADRID

© MUSEO DEL PRADO, 1992

NIPO: 304-92-003-3

ISBN: 84-87317-13-8

DEP. LEGAL: M-6940-1992

Las fotografías de las obras pertenecientes a museos y colecciones españolas han sido facilitadas por Oronoz, S. A., y el departamento de fotografía del Museo del Prado. Las restantes fotografías pertenecen a los servicios fotográficos de los diferentes museos.

El Museo del Prado hace constar su agradecimiento a todos aquellos museos y colecciones que han prestado generosamente sus obras para esta exposición:

AMBERES	Rubenshuis
BUDAPEST	Szépművészeti Múzeum
COPENHAGUE	Staten Museum for Kunst
GIJÓN	Museo Jovellanos
MADRID	Colección Duques de Alba Museo Lázaro Galdiano Museo de la Real Academia de San Fernando
MUNICH	Alte Pinakothek. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schleissheim. Bayerische Staatsgemäldesammlungen
OVIEDO	Museo de Bellas Artes de Asturias
VIENA	Kunsthistorisches Museum

de igual manera a las personas que con su colaboración han contribuido a llevar a cabo con éxito la presente muestra:

José María de Azcárate, Leticia Azcue, Istvan Barkóczy, Marina Cano, Jesús Aguirre, Ildiko Ember, Ramón González de Amezúa, Pilar González Lafita, Paul Huvenne, Luis Jiménez-Clavería, Olaf Koester, Wieke Martens, Ana Martínez de Aguilar, Hans M. J. Nieuwdorp, Enrique Pardo Canalís, Konrad Renger, Karl Schütz y Tabacalera S. A.



Detalle *Cat. núm. 1*

ÍNDICE

- 14 La pintura de gabinetes
- 28 La colección de pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo y David Teniers

Catálogo

- 53 David Teniers y la galería de pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo
- 112 Las series de *Los Sentidos* de Jan Brueghel de Velours
- 176 El palacio de Bruselas y los Archiduques
- 188 Frans Francken y otros pintores de la escuela de Amberes

- 256 Biografías
- 265 Bibliografía

LA PINTURA DE GABINETES

Las colecciones de los siglos XV y XVI

Durante los siglos XV y XVI, especialmente a lo largo de este último, se produce la aparición de un fenómeno nuevo como consecuencia del Renacimiento, del aumento de la cultura de tipo universal, humanística y científica, y de la curiosidad por los nuevos países descubiertos: el coleccionismo de obras de arte y objetos curiosos y raros. Ese afán coleccionista se extiende por los diversos países europeos desde Italia a los países nórdicos, pero es, sobre todo, en Centroeuropa donde aparecen y se multiplican esas colecciones, que serán llamadas *wunderkammer* o *kunstkammer*, “cámaras maravillosas o artísticas”.

Estas *kunstkammer* no son, sin embargo, puras colecciones estéticas con el sentido que hoy puede tener una colección pública o privada. Están muy unidas, en su origen, al lugar donde reside un hombre culto a quien le gusta rodearse de sus objetos y elementos de estudio y reflexión más preciados.

En el siglo XV y a principios del XVI cuando aún no se puede ni pensar en los gabinetes de pintura, que aparecieron en el siglo XVII, se usan entre otros para designar esas habitaciones con obras de arte, los términos *studiolo* y *mouseion*. Hay quien opina que la denominación *studiolo* se reserva para la parte de la cámara donde las cosas conservadas ayudan al estudio y el término *mouseion* para la parte destinada a coleccionar, pero a veces se prefiere uno u otro término para la totalidad de la cámara. Concretamente, en 1517, un humanista alemán, Cuspinianus, usa el vocablo *mouseion* aplicado a una habitación para estudiar, en la que se reúne una biblioteca y una colección de arte, y en 1539, Paolo Giovio en una carta emplea el término *studiolo* para una estancia con libros, objetos de arte y retratos. Erasmo en 1523 da una descripción del sitio ideal como lugar de trabajo de un hombre culto: debe contener una biblioteca, mapas y retratos de hombres famosos además de estar en conexión con una capilla. En otros documentos, se habla de *scrittorio* y hasta de *garderobe* en francés. En 1587, G. Armenini en su libro *De veri precetti della pittura* indica lo que debe ser el contenido de un *studiolo*: retratos, curiosidades, libros e instrumentos. Es decir, era una habitación para el coleccionista en la que reunía sus colecciones y además un lugar de estudio.

Estas colecciones surgen como consecuencia de esa nueva curiosidad e interés que provoca el fenómeno renacentista, y al principio se producen espontáneamente acumulando objetos curiosos, bellos o raros de diverso origen, pero muy pronto se empieza a intentar racionalizar y sistematizar esos conjuntos.

Desde el punto de vista de la clasificación o el contenido, se distingue entre antigüedades, objetos históricos, rarezas naturales, etc.. Samuel von Quicchelberg en 1565 traza, en Munich, el esquema de lo que él considera “el museo ideal”. Lo divide en cinco departamentos agrupados en tres categorías: 1) *Naturalia* (productos de la Naturaleza: conchas, animales raros, minerales) y *Artificialia* (productos u obras del hombre: mapas, globos, instrumentos astronómicos o científicos); 2) *Antiquitas e Historia* (antigüedades clásicas, restos romanos, imágenes de hombres ilustres); 3) *Artes*, a las que coloca aparte, aunque podía haberlas incluido entre los *artificialia* u obras del hombre. Pero probablemente por la importancia, ya en esa época, de la pintura y escultura, las considera como una categoría especial.

Y desde un punto de vista de orden o justificación de la colección, también

se intenta descubrir cuál es el sentido de estas *kunstkammer*. J. Briels al estudiar la colección del pintor, comerciante y coleccionista, Pieter Stevens (1590-1668) señala que en aquel momento, por influencia del neoestoicismo las *naturalia* y *artificialia* eran consideradas como las partes dominantes del sistema cosmológico que constituía el espejo del espíritu humano ya que, como consecuencia del valor dado a la obra del hombre, ésta devenía tan importante como la Naturaleza y por eso se equiparaban las cosas hechas por el hombre con las producidas por la Naturaleza. Dios crea la Naturaleza, que se puede dividir en *mineralia*, *vegetalia* y *animalia*, y la Naturaleza a través del hombre produce las *artificialia*, productos humanos relacionados con Dios. El museo o colección se convierte así en el sitio más adecuado para una reflexión enciclopédica del poder creador. Por ello, en esas colecciones enciclopédicas de la primera época, se seleccionan los objetos no por su belleza, sino por otros criterios: *curiositas*, *raritas* o *antiquitas*¹.

1. J. BRIELS, 1980, p. 154.

Por el estudio de la Naturaleza y de sus obras, el hombre se acerca a Dios; no olvidemos que en ese momento la filosofía neoestoica está muy relacionada con el cristianismo evangélico. Concretamente el filósofo Justus Lipsius, muy influyente en Amberes en 1580-1590, y representado luego en algunos de los gabinetes de Francken, con su idea de la *Tranquillitas animi* señalaba cómo lo más importante era una visión racional de la vida. Según él, todo lo que acontece en el mundo sucede porque es necesario y como tal se debe aceptar. Este filósofo dio una gran importancia a la estabilidad del espíritu. Estudiando la antigüedad y contemplando la Naturaleza y la obra del hombre, éste llega a comprender la unidad de todo que es el símbolo de Dios y alcanzar así la *ratio perfecta*. Las *kunstkammer* eran o trataban de ser un compendium de esos elementos de la *ratio perfecta*. Se contruía así una explicación o justificación de estas colecciones, no tanto como un lugar de recreo, sino de reflexión donde se reunían a hablar sabios y eruditos como se va a reflejar después en los “gabinetes de pintura” que examinaremos.

Típicas de esta nueva moda que se extiende durante la segunda mitad del siglo XVI, son las colecciones de Fernando I del Tirol o del emperador Rodolfo II, estudiadas por Schlosser². Son colecciones eclécticas, enciclopédicas —llamadas también manieristas, pues son propias de esa época—, que reúnen objetos artísticos de todo tipo: desde pinturas y dibujos a orfebrería y cristales, desde esculturas y monedas a meteoritos y rarezas de la Naturaleza, junto a los más diversos instrumentos científicos y musicales. Esta pasión por el coleccionismo es propia, en sus comienzos, de reyes, gobernantes y príncipes, pero luego va extendiéndose a la nobleza y burguesía. Estas colecciones más pequeñas, propias de los comerciantes enriquecidos, proliferan en las ciudades de los Países Bajos. Allí tienen una característica especial: la importancia de la pintura dentro de ellas, dado el florecimiento de este arte en Flandes. Van depurándose a lo largo del tiempo y pasan de ser un conjunto de curiosidades, a verdaderas colecciones en las que predominaban las obras de arte. Un ejemplo representativo de estas colecciones eclécticas, fue el “museo” que Abraham Ortelius (1527-1598), cartógrafo y amigo de Pieter Brueghel el Viejo tenía con mármoles preciosos, restos de animales..., etc. El propósito de estas colecciones era formar una verdadera enciclopedia de objetos que mostrase un amplio espectro de conocimientos.

2. J. VON SCHLOSSER, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, 1988.

La aparición de los “gabinetes de coleccionistas”

En Flandes y concretamente en Amberes surge, a principios del siglo XVII, un nuevo género de pintura que reflejará ese pujante fenómeno del coleccionismo, “la pintura de gabinetes”, que tendrá un considerable éxito durante algo más de un siglo. Los pintores flamencos crearon este tipo de pinturas que representan salas decoradas con cuadros, estatuas y curiosidades, con personajes ataviados lujosamente, según la moda de entonces. Estos *cabinets d'amateur* o gabinetes de aficionados al arte son un reflejo de esas colecciones enciclopédicas, de esas *kunstkamer* de la Europa renacentista. Este término alemán se utilizó por primera vez en Viena a mediados del XVI para designar la habitación donde se guardaban esos objetos valiosos y luego se aplicó por extensión a las pinturas que la representaban; se sabe, en cambio, que su equivalente en flamenco *constkamer* se empleó antes para estas pinturas de gabinete que para designar la colección en sí, y vemos aparecer este vocablo en 1637 en el testamento del pintor W. van Haecht, que lega dos de estas pinturas que muestran colecciones enciclopédicas.

Este género singular nace y se desarrolla en Amberes siendo cultivado casi exclusivamente en la ciudad del Escalda por pintores nacidos o formados allí. Si se analiza la serie de circunstancias favorables que se daban en Amberes, este hecho no resulta tan sorprendente.

El amor a las Bellas Artes, y a la Pintura en particular, de los flamencos se daba especialmente en esta ciudad y se extendía a todas las clases sociales. Los *amateurs* o curiosos, los que se apasionaban por las creaciones artísticas, los instrumentos científicos y las maravillas de la Naturaleza no sólo eran los nobles y los ricos, sino los simples burgueses, comerciantes enriquecidos, artistas, etc. Desde mediados del siglo XVI había magníficos edificios públicos en Amberes y los burgueses acomodados rivalizaban en la construcción de sus viviendas y su decoración. Testimonio de la existencia de los muchos coleccionistas privados que atesoraban objetos diversos de valor desigual, son los 129 inventarios de colecciones particulares de los siglos XVI y XVII, recogidos por J. Denucé³. Entre ellos figura el banquero Jonghelinck, visitado por Felipe II, al que pertenecieron los seis cuadros de *Los meses* de Brueghel el Viejo, cinco de ellos figuran en el inventario de Leopoldo Guillermo de 1659 y tres de ellos se conservan hoy en el Museo de Historia del Arte de Viena. Otros coleccionistas famosos en la Amberes de esta época fueron Nicholas Rockox, Baltasar Moretus, y pintores como Pieter Stevens, Jacob Jordaens o el mismo Rubens.

3. J. DENUCÉ, 1932.

En Flandes fue decisivo, tanto para la creación de estas colecciones como para su modernización, como colecciones ya fundamentalmente de pinturas, y para la aparición del género de “gabinetes de pinturas”, el papel de los gobernadores españoles de los Países Bajos. Hasta el punto que los dos momentos estelares en ese género, el que se produce en torno a J. Brueghel padre y F. Francken en la primera mitad del siglo XVII, y el que tiene como eje a Teniers y sus seguidores, coinciden con la presencia, en el primer caso, de los archiduques Alberto e Isabel, y en el segundo del archiduque Leopoldo Guillermo.

La llegada primero del archiduque Alberto y luego de la hija de Felipe II, Isa-

bel Clara Eugenia, se produce en los últimos años del siglo XVI. Su intención es desde el primer momento pacificadora y muestran un gran interés por las Artes; son verdaderos mecenas en un ambiente especialmente propicio para que pudieran actuar como tales, dada la cantidad y calidad de los pintores flamencos en esa época. Rubens, Brueghel, Alslot, Snyders, Paul de Vos, trabajan para ellos o reciben encargos a través suyo para la corte española, y no cabe duda que, coincidiendo con su presencia en Bruselas, se alcanza uno de los momentos estelares de la pintura flamenca y nace también en ese instante el género que nos ocupa. La visita a la colección de Van der Geest que exponemos (*Cat. núm. 26*), o la serie de *Los sentidos* realizada por Brueghel en colaboración con los pintores más importantes de la época (*Cats. núms. 9, 11, 12, 14, 16, 17 y 19*), dan fe de este hecho. Esta serie producida con ocasión de la visita de los archiduques a Amberes, aunque no crea estrictamente gabinetes, es, sin embargo, un modelo por su belleza y atractivo para este género de obras, ya que en ellos se describen y reproducen conjuntos de diversos objetos: armas, joyas, instrumentos musicales, pinturas, esculturas, etc., que abundan en las colecciones de palacio; los mismos archiduques son coleccionistas de pintura y obras de arte, y mantienen en sus parques y jardines, flores, plantas y animales exóticos que vamos a ver reproducidos, por ejemplo, en los floreros o en los paraísos de Brueghel y otros artistas.

Con la llegada del archiduque Leopoldo Guillermo se repite el fenómeno. Desde que arriba a Bruselas en 1647, su espíritu coleccionista se refuerza. Él fue un ejemplo para los flamencos y españoles, nobles o comerciantes; el prototipo del amante de las artes, el *liefhebber*, que promovió y ayudó a los artistas e hizo, con la ayuda de Teniers, que fue su Pintor de Cámara, una espléndida colección comprando a pintores contemporáneos y adquiriendo obras de colecciones famosas, como la de Bartolomeo della Nave, Carlos I de Inglaterra o el duque de Hamilton. Como ha estudiado K. Garas sus adquisiciones fueron numerosas y constantes; aunque tenía una especial predilección por el arte italiano, compró mucho en Flandes, donde abundaban las obras y los pintores autóctonos de gran categoría. Además contribuyó a la modernización del coleccionismo, pasando de la colección enciclopédica a la especializada en pintura, y al reforzamiento del género de los gabinetes de pinturas al encargar a Teniers las reproducciones de su galería, que servirían para dar a conocerla a sus reales parientes y amigos.

Los burgueses coleccionistas

Siguiendo los ejemplos de los miembros de las familias reales, aparecen también coleccionistas entre nobles y comerciantes de aquella floreciente sociedad. Se pone de moda como símbolo de poder económico y status social la adquisición y tenencia de obras de arte, y la nobleza o las personas con poder público o económico y los grandes comerciantes y artistas, edifican amplias casas con jardines, que llenan con objetos exóticos, cristales venecianos, plata, cordobanes, muebles, obras pictóricas, esculturas, dibujos y grabados.

El gusto por el arte y su posesión servía para elevarse sobre el nivel medio y era una muestra de educación humanista y de virtud, ser un *connoisseur* no cons-

tituía sólo una muestra de saber, sino un método de alcanzar una gran reputación social. Como veremos después, hay todo un tránsito del artista como artesano —más propio de los dos siglos anteriores— al artista como hombre culto cultivador de un arte liberal a la altura de la Poesía, la Retórica o la Ciencia.

Ya Vitrubio, en Roma, dio la primera definición de la Pintura como arte teórico, y puso de relieve la diferencia entre una actividad artística, creadora y especulativa, frente a la artesanal y práctica. En el Renacimiento nace el deseo de los artistas de colocar la Pintura entre las artes liberales separándola de los trabajos o actividades mecánicas y negando que, como éstas, sean aquéllas carentes de reflexión teórica y practicadas sin pensar.

Alberti en su *Tratado de la Pintura* considera a ésta como una narración ejemplar, y Leonardo, se plantea la relación entre Pintura y Poesía, deduciendo la superioridad de la Pintura por ser reproducción del mundo visible y de lo realmente acaecido, que han de ser siempre superiores a lo arbitrariamente imaginado, porque el ojo es la ventana del alma y vía principal del conocimiento⁴.

Las artes plásticas desde ese momento no tenían un valor independiente; eran consideradas como una parte de las artes liberales, como una posibilidad de penetrar en el interior universal del cosmos. La pintura era vista como una de las más importantes de las Artes y dominaba a las otras porque era *imitatio naturae*, daba acceso a la verdad, y por eso se veía la ignorancia como su mayor enemigo (“Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem”, C. de Bie⁵).

De algunos de los coleccionistas flamencos de la época, han llegado datos hasta nosotros. Nicholas Rockox, que fue burgomaestre de Amberes, reunió una magnífica colección; a ella pertenecieron, por ejemplo, dos obras famosas de Rubens, *La incredulidad de Santo Tomás* y *Sansón y Dalila*. Ambas, con otras piezas de su colección, pueden verse en el gabinete de la Alte Pinakothek de Munich (Fig. 1). Pero al mismo tiempo fue un mecenas y un hombre virtuoso; dio 43.000 guilders para construir la iglesia de los jesuitas, becas de estudio, legados en su testamento para los pobres, y actuó como mecenas para la adquisición del *Descendimiento* de Rubens para la catedral de Amberes.

Pieter Stevens fue, además de coleccionista y pintor, director y administrador de la caridad local; patronazgo artístico y social iban unidos. Poseyó, el retrato que le hizo Van Dyck, hoy en el Mauritshuis de La Haya, y el retablo del cardenal Albergati, pintado por Van Eyck, de cuya posesión estaba especialmente orgulloso, aunque después lo vendió, en 1648, al archiduque Leopoldo Guillermo.

C. van der Geest, el coleccionista visitado por los archiduques, es calificado de “vir honestissimus, mercator probus, et antiquitatem amator studiosissimus”, y en 1610 encargó a Rubens el tríptico de *La elevación de la cruz*, para Santa Walburga.

La estima por estos *liefhebbers* o amantes del arte fue tanta que llegaron a ser admitidos en las gildas de artistas y concretamente Van der Geest fue el primero en entrar en la gilda de San Lucas en 1612. En el escudo de Van der Geest figuraba el lema “vive l'esprit” que tenía, según dice Briels, un sentido más hondo: estimular no sólo las Artes sino la Verdad, base de todo.

Balthasar Moretus en 1613 con ocasión de la restauración de la vieja casa de

4. F. CALVO SERRALLER, *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Madrid, 1991, p. 191.

5. C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet*, 1661, p. 13.



Fig. 1

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *Gabinete del burgomaestre Rockox*, Munich, Alte Pinakothek.

Plantin Moretus, el gran impresor, mandó hacer doce retratos de hombres famosos como ejemplos para comerciantes y humanistas, y siempre se decía que la paz y la justicia estimulaban las Artes. Muy relacionada con esta idea está la aparición en muchas cámaras de coleccionistas de los bustos, o retratos en medallas redondas, de los doce emperadores romanos estimados como representantes de aquellas virtudes (ver el gabinete de Stalbemt, Museo del Prado, *Cat. núm. 25*).

Rubens en su casa de Amberes tenía un verdadero museo; al lado de obras propias y de otros pintores, reunió unas noventa esculturas antiguas. Su casa estaba presidida por las estatuas de Minerva, diosa de la sabiduría y las artes, y de Mercurio, dios de los pintores. La unión de Minerva y Mercurio repite un motivo decorativo que el Renacimiento tomó de Roma. Rubens, según J. M. Müller en *Rubens: The Artist as Collector*, consideró el conocimiento y el aprendizaje como la semilla y el fruto del coleccionismo, y su ejemplo como coleccionista, según el autor citado, fue decisivo para Amberes porque reunió una importante colección de escultura antigua y pintura italiana en esa ciudad, y la hizo accesible a los estudiosos y artistas, porque era preciso “ver las mejores esculturas y evitar lo mediocre que podía dañar el Arte”.

El contenido y evolución de los gabinetes

Los pintores que crearon este género o lo desarrollaron, se inspiraban unas veces en la realidad, otras en la fantasía y frecuentemente sus obras son fruto de una mezcla de ambas, reflejando los gustos de una época en esos gabinetes de coleccionistas o marchantes.

El decorado varía a lo largo del siglo XVII. Durante la primera mitad del siglo, la pared del fondo lleva una cornisa con estatuas, los cuadros están colgados con marco sin dejar espacio entre ellos, y en primer plano suele haber mesas con curiosidades, instrumentos científicos y musicales, etc (*Fig. 2*). Poco a poco se van enriqueciendo esos fondos con puertas, ventanas emplomadas y muebles de estilo flamenco; las casas van haciéndose más suntuosas y pueden apreciarse vistas a través de las ventanas.

Muchos de esos gabinetes, que despliegan colecciones de tipo universal o enciclopédico y donde las pinturas son el decorado esencial, tienen sentido alegórico. Es frecuente ver en ellos representaciones de la ignorancia como enemiga de las Bellas Artes y de la pintura en particular. Una de las más frecuentes es la de los asnos que están destruyendo globos, esculturas, libros o pinturas debido a su ignorancia. El sentido alegórico de estas representaciones coloca a los aficionados al arte y a lo divino en el lado positivo y a los que destruyen el arte y las creencias en el lado negativo. Según Speth-Holterhoff, los burros iconoclastas son la personifica-



Fig. 2

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *Gabinete de arte*, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 3

WILLEM VAN HAECHT, *El estudio de Apeles*, La Haya, Mauritshuis.

ción de la ignorancia⁶. Esta imagen es muy popular y se repite en obras del XVI y principios del XVII. Winner, que estudió esta representación alegórica, la relaciona con un grabado de Primaticcio en que unos asnos destruyen artes, instrumentos y ciencia⁷; se comen los libros, dibujos e instrumentos. En el cuadro de Stalbeem que se expone (*Cat. núm. 25*) hay un lienzo en primer plano en el que se ven asnos iconoclastas, que es mirado con atención por dos visitantes de la colección.

El mismo sentido alegórico tiene la aparición en los gabinetes de personajes de la antigüedad, como Alejandro Magno, admirando a Apeles ante su caballete retratando a Campaspe, esclava del emperador, de quien el pintor se enamora por su belleza, ante lo cual Alejandro se la cede (*El estudio de Apeles* de W. van Haecht, del Mauritshuis de La Haya, Fig. 3, o el dibujo del mismo tema en *El gabinete de C. van der Geest*, *Cat. núm. 26*).

Esta imagen, en que el soberano, Alejandro, admira al artista, se convierte en un símbolo repetido, como reconocimiento del valor de la pintura y por lo que

6. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 68.

7. M. WINNER, 1962, pp. 170-171.

significa de antigüedad de la amistad entre los artistas y sus poderosos patronos. Apeles perdura no sólo como símbolo del artista triunfante y excelso, sino también del artista culto merecedor de la mayor estima hasta el punto de que cuando se quiere elogiar a un pintor contemporáneo se le califica de “nuevo Apeles”, como se llamó a veces a Rubens.

Los *amateurs* que aparecen en los gabinetes examinando las pinturas u objetos artísticos son, en general, de noble apariencia; llevan bastones, sombreros de plumas y espadas, todos ellos atributos de la nobleza o de la clase militar y no de la burguesía, a la que pertenecían la mayoría de los coleccionistas. Reflejan la aspiración que había en los Países Bajos del sur, y especialmente en Amberes, de los burgueses y los artistas de alcanzar ese *status* de nobleza, aunque sus ansias de elevarse socialmente no se daban sólo en Flandes ni entre los artistas flamencos⁸. Además de esos personajes ficticios elegantemente vestidos, vemos aristócratas y personajes importantes de la antigüedad o coetáneos, humanistas y sabios, que admiran esas colecciones contribuyendo con ello al prestigio y a la gloria de los coleccionistas, incluso de los menos famosos.

El considerable número de artistas de calidad que había en Amberes a principios del XVII y el número de coleccionistas, que va en aumento así como su estimación o prestigio como tales, propicia en esta ciudad el nuevo género de los “gabinetes” que en una sola obra daba a su dueño una colección entera aún cuando fuera sólo en imagen, y que además solía tener un significado alegórico favorable a la pintura y a sus amantes, constituyendo una verdadera exaltación del arte de la pintura, de sus creadores y admiradores.

La importancia y el papel de los coleccionistas en Amberes, hace, como hemos dicho, que lleguen a ser admitidos en la corporación de los pintores, la guilda de San Lucas, como “amantes de la pintura”. De esta forma no sólo aparecen en los cuadros, sino que se equiparan a los mismos artistas. El aumento en estimación de los “coleccionistas” se hace patente en la inclusión de cuatro de ellos en la *Iconographie* de Van Dyck (1630) entre los estadistas, sabios y artistas.

Este clima social de Amberes tan favorable a las artes provocó, como afirma Z. Zaremba Filipczak, el desarrollo de estos “gabinetes” que justifican esta pasión generalizada por la pintura relacionándola con el conocimiento y las facultades superiores del hombre, y que asociaban la actividad de los artistas y admiradores del arte a un estilo de vida señorial y aristocrático⁹. Ello alimentó el deseo de los burgueses de Amberes de poseer estas obras, que reflejaban por sí solas esas colecciones, para algunos inalcanzables, y que eran símbolo de refinamiento, poder y nobleza.

Los gabinetes de la primera mitad del siglo son reflejo de las clásicas colecciones eclécticas pero al retratar el ambiente flamenco predominan en ellos las pinturas. Las obras representadas en estos *cabinets d'amateurs* suelen ser por ello flamencas y casi todas de pintores de Amberes.

Los artistas describen con grandes libertades tanto las salas como los cuadros y visitantes. Incluso en los casos en que pintan una colección real con personajes históricos se permiten grandes licencias con las proporciones de los cuadros y protagonistas. Tal es el caso del *Gabinete de Cornelis van der Geest* en el que W. van Haecht reúne a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en la resi-

8. Es también un fenómeno estudiado en España en un reciente libro *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, op. cit., especialmente los trabajos de Julián Gállego, Francisco Calvo Serraller y Juan José Martín González.

9. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 72.

10. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 47.

dencia de este gran coleccionista con el futuro rey de Polonia, Wladislas Sigismund que realizó su visita nueve años después que ellos (*Cat. núm. 26*). Este magnífico y famoso gabinete es uno de los pocos ejemplares anteriores a 1640 que representa una colección verdadera perteneciente a un coleccionista conocido. La mayoría de las pinturas de este género correspondientes a la primera mitad del siglo o, si concretamos más, siguiendo la clasificación de Filipczak¹⁰, a la etapa 1610-1640, representan colecciones imaginarias con personajes ficticios, a veces con pinturas reales unidas a otras inventadas, tan bien descritas que a menudo es fácil adivinar el nombre del artista cuyo estilo imitan. A veces, las pinturas copiadas proceden de distintas colecciones de Amberes.

Antecedentes de este género suelen considerarse algunas obras que representan cuadros de sociedad en interiores, con bailes, fiestas galantes, banquetes, reuniones musicales, etc., en las que pueden verse fondos de arquitectura con pinturas, de Abel Grimmer y de Hieronymus Francken el Viejo, y también algunos bodegones con mesas llenas de objetos que constituyen pequeñas *kunst-kammer* sin personajes.

Los creadores y continuadores

Sin embargo, los pintores considerados generalmente como los verdaderos creadores de ese género son, como hemos dicho, Frans Francken el Joven y Jan Brueghel de Velours que introdujeron por primera vez el tema del coleccionismo en la pintura.

El primero es el más famoso miembro de una familia de pintores y la cabeza de un fecundísimo taller del que salieron numerosos "gabinetes de coleccionistas". Es sin duda en unión de su hermano Hieronymus Francken el Joven y de sus ayudantes, el que más hizo por la difusión y extensión del género. Suyo es el primer "gabinete" fechado que se conoce, de 1612, y continúa cultivando este tema hasta su muerte en 1642.

Ursula Härting, en su obra monográfica sobre Frans Francken el Joven considera que este pintor es el inventor de esta clase de pinturas. Los primeros ejemplares, según ella, están limitados a una pared con una mesa delante, la llamada "pared preciosa"¹¹. Sobre la mesa se pinta un verdadero bodegón, con conchas, flores secas en una campana de cristal, monedas, miniaturas, porcelanas, libros y las llamadas *raritas* (Fig. 2).

La pared detrás de la mesa está decorada, con verdadero *horror vacui*, con pinturas y objetos que consisten en *naturalia* y *artificialia*. Frecuentemente al lado de la pared se abre una comunicación con otra habitación, muchas veces una biblioteca, donde algunos sabios o humanistas discuten.

Estos gabinetes suelen incluir esos *viri eruditi* que son los que han creado la colección o aficionados al arte y a las ciencias que se reúnen en ese ambiente para estudiar las obras de arte, los globos, instrumentos científicos o mapas que allí se guardan. La sociedad humanista de la época consideraba el estudio y los mapas del mundo como una prueba cristiana de la grandeza divina, como se deduce de la obra de Abraham Ortelius (*Spiegel der Werelt*, 1577) que cita

11. U. HÄRTING, 1989, p. 83.

el salmo, 10: “Venid y ver las obras del Señor” para explicar el sentido del museo.

Los gabinetes de esta época suelen contener objetos científicos sobre mesas cubiertas por alfombras orientales, algún mueble en el que se apoyan o exhiben bronce, monedas, conchas y ornamentos, que tienen un valor enciclopédico o de microcosmos, y una colección de pinturas en las paredes que no suele corresponder a un interior realista, y entre las que no acostumbra a faltar alguna “adoración de los Reyes” u otra obra religiosa, de manera que los eruditos puedan hablar de la Creación divina que se manifiesta en cada objeto presente en la galería. La pintura se convierte así en un instrumento lleno de sentido, significativo. Eso probablemente proporcionó a Francken la posibilidad de pintar una alegoría con temas de la Biblia (*Cat. núm. 23*) en la que la pintura aparece como un acto de *Imitatio Christi*.

En contraste con Frans Francken, Jan Brueghel el Viejo realizó sus creaciones de este género en un corto espacio de tiempo, alrededor de 1617-1618, y en ellas no se limita a representar más o menos fielmente colecciones reales o imaginarias de su época con algún elemento alusivo de las Bellas Artes, sino que lleva a sus últimos extremos la unión de lo fantástico y lo real en unas originales y bellísimas pinturas dedicadas a los sentidos, en las que describe con una técnica de finura incomparable los objetos más variados e incluye entre ellas, cómo no, diversas pinturas, utilizando como pretexto los más simples o complicados significados alegóricos. Los dos grandes lienzos, que constituían la serie más famosa de los sentidos, fueron regalados a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y en ella colaboraron con Brueghel los once pintores más famosos de Amberes, entre ellos Rubens, al que Müller Hofstede atribuye también su invención. Aunque estos lienzos se perdieron en el incendio del palacio de Bruselas de 1731, exponemos aquí dos lienzos de su mano, repeticiones de aquellos originales en los que podemos admirar la impresionante riqueza y habilidad de la composición dentro de un aparente desorden (*Cat. núms. 17 y 19*). Dentro de esta primera etapa en la que se desarrolla el gabinete deberíamos recordar, además de los pintores ya citados como W. van Haecht, Hieronymus y Frans Francken y Jan Brueghel, a otros artistas de Amberes que cultivaron estos temas: Cornelis de Bailleur, David Vinckeboons, Hans Jordaens III y Adriaen van Stalbemt.

A partir de la década de 1640, este género cambia apreciablemente en muchas de sus manifestaciones. Las colecciones representadas dejan de ser enciclopédicas y manifiestan en la mayoría de los casos unas verdaderas colecciones modernas; se transforman en verdaderas galerías de arte, especializadas en pintura sobre todo, y en escultura. Deja de haber representaciones alegóricas en las que aparezca la ignorancia o Apeles, y las alusiones a la pintura o a los pintores son ya directas. Estos últimos aparecen pintando en sus estudios o, como en el caso de Teniers, también contemplando, en compañía de su mecenas, la colección que él cuida. Los objetos no artísticos, instrumentos científicos, musicales y curiosidades, símbolo del componente intelectual de las Bellas Artes, desaparecen casi por completo.

Algunas razones de esta evolución podrían encontrarse en el cambio de gusto de esta época. Las colecciones del tipo ecléctico siguen existiendo pero van de-



Fig. 4

DAVID TENIERS EL JOVEN, *El artista en su taller*, Londres, Colección Normanton.

creciendo a medida que avanza el siglo, se van diversificando y especializando, y en todas las cortes europeas las colecciones más importantes son las de pintura. Baste recordar las de Carlos I de Inglaterra, Cristina de Suecia, Felipe IV, archiduque Leopoldo Guillermo, marqués de Leganés, duques de Buckingham, Hamilton o lord Arundel. Los aficionados, *amateurs* o “curiosos” se convierten en verdaderos *connoisseurs* o expertos y desean una mayor fidelidad y realismo en las representaciones de las colecciones.

Frans Francken el Joven había realizado algunos gabinetes, que reflejaban esas nuevas tendencias, de colecciones especializadas con un número menor de objetos y accesorios justo antes de su muerte en 1642, pero el pintor que provoca realmente la transformación del género es David Teniers el Joven, que por primera vez representa en 1635 una exhibición restringida de pintura y escultura en la que se autorretrata ante el caballete (Fig. 4).

Algo más tarde, hacia 1651, realiza las galerías de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo por encargo de este mecenas, que muestran salas del palacio de Bruselas en las que el archiduque exhibe su famosa colección de pinturas.

Estas pinturas de Teniers son decisivas para la transformación del género, pues aunque participan de muchas de las características anteriores: exageración del espacio para comprender más obras, presencia del coleccionista, del pintor o de otras personas que visitan la colección, utilización de recursos para lograr más profundidad a través de puertas que muestran el jardín u otras habitaciones, etc., tienen unos rasgos especiales: dan noticia de una colección esencialmente de pintura —en este caso de carácter excepcional, tanto por su calidad como por su dueño y pintor— y además y más importante, los cuadros del gabinete son todos, sin excepción, reflejo fidedigno de los que pertenecen al archiduque; incluso pone en el marco los nombres de los artistas.

Teniers da por ello un nuevo estilo e impulso a este género y además de los cuadros que dedica a la colección archiducal realiza otros con pintores en el caballete rodeados de cuadros; gabinetes de coleccionistas con visitantes no tan ilustres, ni famosos...; pero en todos ellos no estamos ya ante “cámaras de curiosidades” sino ante verdaderas colecciones pictóricas.

A partir de 1660 la mayoría de los pintores de gabinete que más trabajan este género, como Gonzales Coques, Biset, Tilborch y H. Janssens siguen las directrices que marcó Teniers y sólo se verán colecciones especializadas en pintura y escultura, salvo algunas excepciones como Jan Brueghel el Joven y Jan van Kessel, que siguen representando colecciones más o menos enciclopédicas al estilo de Jan Brueghel de Velours y de los Francken. La aparente disociación del Arte y la Razón que se empieza a dar a mediados del siglo XVII en los gabinetes de pintura, en los que vemos desaparecer esas imágenes alegóricas que hacían referencia al componente intelectual de la pintura y escultura, es aplicada por Teniers en sus “gabinetes” o “galerías”. En ellos abandona la teoría del arte basada en la Razón, y se limita a representar las obras relacionadas antes de que las nuevas teorías sean formuladas a finales del siglo. Z. Zaremba Filipczak resalta la importancia de esa premonición “inconsciente” de Teniers¹².

Sin embargo, aparecen artistas en la segunda mitad del siglo que se dejan llevar por su imaginación y llegan a transformar sus “galerías de arte” en verdade-

12. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 137.

ros palacios de cuento, cuyas paredes aparecen recubiertas de mármoles, pilas-tras acanaladas, capiteles de bronce, doradas guirnalda esculpidas bordeando puertas, chimeneas. Los cuadros, en este recargado entorno pierden protagonis-mo, oscurecidos por la excesiva suntuosidad del decorado.

También hay algunos casos en esta segunda mitad de siglo en que varios pin-tores se unen para ejecutar un cuadro aportando cada uno su colaboración en un gabinete colectivo que se regalará a algún bienhechor (*Cat. núm. 35*).

Finalmente debemos indicar que el interés por el género de “gabinets de co-leccionistas” se manifiesta en muchos pintores del siglo XVII que se dedicaron a otros géneros; y esto sucede no sólo en Flandes, sino en otros países europeos, aunque de forma mucho más ocasional.

Durante el siglo XVIII decae el interés por este tipo de cuadros pero siguen apareciendo obras¹³, de vez en cuando, en las que hay pinturas decorando los fon-dos como sucede con algunas obras de Watteau y Pannini.

Otro magnífico ejemplo tardío (1772-1778) es *La Tribuna* de Zoffany perte-neciente a la colección real inglesa. La reina Charlotte encargó esta obra en la que el pintor se autorretrata en compañía de su patrón lord Cowper y de otros personajes de la época, en la famosa sala de los Uffizi. El pintor reproduce un verdadero “gabinete” en el que mezcla cuadros reales de los Uffizi con alguno de la Pitti y de su patrón. Además de incluir en él ese retrato de grupo “muestra —según O. Millar— el mundo del arte a su gusto en una sola pintura”.

Han sido, por tanto, los flamencos los creadores y los mejores intérpretes de este género de gabinetes, tan interesantes y atractivos por su doble valor estéti-co y documental.

Cuando los contemplamos, fascinados por su belleza y complejidad o, sobre todo, por la curiosidad que despierta en nosotros la identidad de los autores de las pinturas copiadas en ellas, que nos impulsa a desvelar su secreto, no debemos olvidar que, aunque su objetivo no era tanto la realización de reconstrucciones exactas de las manifestaciones artísticas de Amberes, como el enaltecimiento simbólico del arte de la pintura, constituyen un documento inigualable de valor artístico y documental. Ello explica el interés creciente de los estudios por este tipo de pintura, entre los que destacan los publicados por Frimmel, Speth-Hol-terhoff y Z. Zaremba Filipczak¹⁴, y el que se haya pensado en dedicarle una ex-posición monográfica en nuestro país, en el que no abundan ejemplares de este género.

La exposición gira en torno a una obra importante de Teniers, pintor tan de-cisivo en la evolución de los gabinetes, enviada por el archiduque Leopoldo Gui-llermo a su primo Felipe IV para mostrarle los tesoros de su galería de pinturas. Le acompañan otros ejemplos representativos de Teniers y otros pintores, que cultivaron como él este género, entre los que se encuentran: Frans Francken, Jan Brueghel el Viejo, W. van Haecht, Adriaen van Stalbemt, Gonzales Coques, Hieronymus Janssens, Jan Brueghel el Joven, Ch. E. Biset...

13. En Amberes siguen cultivando este género G. Thomas, Van den Bosche y J. J. Horemans.

14. TH. VON FRIMMEL, 1896. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987.

LA COLECCIÓN DE PINTURAS DEL ARCHIDUQUE LEOPOLDO GUILLERMO Y DAVID TENIERS

El archiduque y Teniers

El archiduque Leopoldo Guillermo nació en Graz (Austria) en 1614; era el segundo hijo del emperador Fernando II y de María Ana de Baviera, y se educó en la corte española, como ya lo habían hecho otros miembros de la rama austríaca de los Habsburgo, entre ellos su tío Rodolfo II y el archiduque Ernesto. Fue obispo de Estrasburgo, Passau, Halberstadt, Olmütz y Breslau, y Gran Maestre de la Orden de los Teutones desde 1642.

La guerra de los Treinta Años cambió su vida implicándole en la política. En 1639 fue nombrado gobernador de Bohemia y generalísimo de los ejércitos imperiales. En el momento de las negociaciones preparatorias de los Tratados de Westfalia, Felipe IV de España pensó en él para el difícil puesto de gobernador de los Países Bajos que tras la marcha de los archiduques Alberto e Isabel había sido ostentado por una serie de personajes que no llegaron a enraizar en ese cargo. Leopoldo Guillermo aceptó e hizo su entrada en Bruselas el 11 de abril de 1646. En 1648 se había de lograr la paz de Westfalia que con sus tratados marcaría un momento crucial en la historia europea, ya que consagró el declive de los Habsburgo y el comienzo del apogeo de Francia.

Le tocó dirigir los Países Bajos en nombre de España durante casi diez años, en los que las guerras fueron incesantes con Francia. Ello le obligó, a pesar de su débil salud y su interés por el arte, del que hablaremos enseguida, a consagrar una gran parte de su tiempo a las campañas militares.

Leopoldo Guillermo era muy aficionado a las bellas artes, y especialmente a la pintura, siguiendo la tradición de sus ilustres antepasados, desde los más lejanos, como los duques de Borgoña y los Reyes Católicos, a los más cercanos —los Habsburgo austríacos— como su tío Fernando del Tirol, que reunió en su castillo de Ambras una de las mayores colecciones de su época, y Rodolfo II, también primo de su padre, que se había educado en España y tenía en Praga una importante y variadísima colección, que fue destruida en gran parte durante la guerra de los Treinta Años, salvo algunas piezas que pasaron a Viena.

Leopoldo Guillermo tuvo ocasión de estudiar, durante su estancia en la corte madrileña, las colecciones de sus parientes españoles, Carlos V y Felipe II, y se dejó cautivar especialmente por los maestros venecianos: Tiziano, Veronés, Tintoretto, Bassano... Al estudiar los cuadros incluidos por Teniers en las galerías de pinturas veremos que llegó a adquirir muchas obras maestras de estos pintores y versiones casi idénticas a algunos originales de Tiziano que vio en el Alcázar de Madrid (*Diana y Calisto*, *Diana y Acteón*, *Danae y Venus y Adonis*).

Cuando fue nombrado gobernador general de los Países Bajos se instaló en el viejo palacio de Coudenberg. Llegó en un momento político muy difícil, pero a un país que era foco de la vida artística de Europa, a pesar de las guerras constantes. Él, que ya tenía una colección de obras de arte, se encuentra con la ocasión de elevar a un altísimo nivel lo que era la gran pasión de su vida: el amor al arte y el deseo de coleccionar. Cuando deja de ser gobernador,

en 1656, y vuelve a Viena, tiene una colección impresionante que va a ser, todavía hoy, el núcleo principal del Museo de Viena.

El viejo palacio de Coudenberg, que desde el siglo XII había ido agrandándose y enriqueciéndose, alcanzando su máximo esplendor con sus tíos los archiducos Alberto e Isabel Clara Eugenia, y que sin duda contenía ya obras importantes, es el lugar donde va a reunir sus colecciones. El archiduque seguía, pues, una tradición, tanto en el afán de coleccionar, como en la protección a los pintores flamencos de su época.

Los comienzos de la colección del archiduque antes de llegar a Bruselas son poco conocidos. El conde Arundel, en Viena, en 1636, después de visitar al archiduque decía: “hemos visto sólo unas pocas pinturas”¹. Pero parece que cuando llega a Bruselas, su afición era ya conocida en los medios especializados. En 1646 hay ya un documento, una carta de un aficionado de Bruselas, P. Christijn, al marchante de arte de Amberes, Mathieu Musson, en que se alegra de su venida². Y Speth-Holterhoff dice que llevó ya al llegar a su nuevo cargo, 517 cuadros de maestros italianos, aunque sin duda, se confunde con el número de las pinturas italianas del inventario de 1659 y debía tener en 1647 muchas menos. Es muy significativo que inmediatamente buscó un conservador que reuniera las condiciones de experto, artista, restaurador, consejero y agente de sus adquisiciones. El nombramiento de Teniers es del mismo año 1647. Esta elección va a ser decisiva, por su acierto, para la colección del archiduque, y para la vida y fama de Teniers, aunque ya era decano de la guilda de Amberes desde 1644.

David Teniers es el otro personaje decisivo en la creación de la gran colección del archiduque y en la renovación de la pintura de gabinetes. Había nacido en Amberes en 1610 y era el hijo mayor de otro pintor, David Teniers el Viejo, del que no se conserva mucha obra y que, al parecer, por su espíritu bohemio e independiente, no dio una desahogada posición a su familia. Como tantas veces en esa época, el hijo tuvo por primer maestro a su padre, pero le superó por la cantidad y calidad de su obra, alcanzando pronto una justa reputación. Ya en 1633 ingresó en la guilda de San Lucas y empezó a firmar y fechar sus obras en ese año. A pesar de trabajar con su padre en sus primeros años, su estilo y temas pronto le distinguieron de él. Las obras del viejo Teniers que se conocen inciden más en temas bíblicos y mitológicos, denotando la influencia del estilo y las luces de Elsheimer, mientras que el joven Teniers elige temas de su época, escenas de taberna, *kermesses*, paisajes realistas. Es apreciable la influencia, al principio, de A. Brouwer y luego de los Brueghel —se casa en 1637 con una hija de Jan Brueghel el Viejo, que es además la ahijada de Rubens—, de paisajistas como Momper o Bril e, incluso, de Frans Francken en cuanto a los “gabinetes de coleccionistas” con las innovaciones que después veremos. Incluso existe una serie de “gabinetes de pinturas” en los que parece que colaboran Francken y Teniers. En los que pertenecieron a la colección Schönborn y Schindler y en el de las Galerías Courtauld (*Fig. 5*), las figuras son indiscutiblemente de Teniers, pero varios de los cuadros de las paredes parecen estar hechos en el taller de los Francken lo que demuestra la deuda de Teniers, en cuanto al género, con sus creadores. Acerca de la posible doble autoría, ya que alguno de ellos como el de la colección Schindler está firmado “D. Teniers”, se podría explicar porque adquiriera Te-

1. F. C. SPRINGEL, *Connoisseur and Diplomat*, 1963, p. 68

2. A. VANRIE, *Le Palais de Bruxelles*, 1991, p. 244.



niers algunos cuadros con los fondos ya hechos, en el taller de Francken, o porque se haya producido una colaboración nada extraña en aquella época. Margret Klinge³ cree que la influencia y cercanía con la familia Brueghel supone un cambio importante al final de la década de los treinta. Precisamente el año de su matrimonio, 1637, pinta su primera *Boda de campesinos* que poco después, en 1640, da paso a su inclinación por escenas rurales, *kermesses* y otras fiestas con numerosas figuras que, sin abandonar su gusto por lo popular, que se refleja en sus abundantes interiores de tabernas y posadas de la década de 1630, influidas por Brouwer, lo ensancha y multiplica haciendo sus obras más alegres y abundantes en paisajes.

Este cambio no cabe duda que influye en su progreso, ya que, como hemos dicho, en 1644 es elegido decano de la guilda y se convierte en uno de los pintores más conocidos y respetados en aquella pléyade de artistas que vive en esos

Fig. 5

FRANS FRANCKEN EL JOVEN y DAVID TENIERS EL JOVEN, *Interior de galería de pinturas*, Londres, Courtauld Institute Galleries.

3. M. KLINGE, 1991, p. 19.

años en Flandes. Ello facilita, sin duda, que cuando llega el nuevo gobernador, cuente inmediatamente con él, aunque también trabajan para el archiduque los hermanos van den Hoecke, Christian Luycks y P. Snayers. Según Margret Klinge en esa elección pudo influir Antonius Triest, arzobispo de Gante, amante del arte y coleccionista, quien encargó a Teniers varias obras para él mismo y al que incluye Teniers en la galería hoy en Petworth House (Fig. 8), que es una variante de la que existe en Viena y una de las más importantes galerías de la colección del archiduque.

Su entrada al servicio del archiduque significó un cambio radical en la vida de Teniers. Se ocupa de la conservación y enriquecimiento de la colección de Leopoldo Guillermo, alcanza los honores de Pintor de la Corte, cargo con el que firma la galería hoy en el Prado, y Ayuda de Cámara, y como consecuencia de ellos se traslada de Amberes a Bruselas, compra una gran casa en la calle Terarken, no lejos del palacio de Coudenberg, y como conservador de la colección emprende la realización de las galerías archiducuales y del *Theatrum Pictorium*, obras de las que hablaremos luego. Esta actividad dura hasta 1656, año en que Leopoldo Guillermo cesa como gobernador, y en el que muere su primera mujer Anna Brueghel, dos acontecimientos que influyen negativamente en su vida.

Su posición al lado del archiduque tiene consecuencias en su obra, ya que aunque sigue pintando sus clásicas escenas, realiza por su encargo retratos, cuadros que reflejan acontecimientos sociales, como la visita de la reina Cristina de Suecia o actividades del archiduque, fiestas tradicionales a las que asistía éste, como *El tiro al pájaro en la plaza de Sablon de Bruselas* (firmado y fechado en 1652) y hoy en el Museo de Viena. Y, sobre todo, da un nuevo impulso a los “gabinetes de pinturas” con estas vistas de la galería archiducal.

La vida de Teniers es muy larga. Vive ochenta años, hasta 1690, y sigue realizando obras importantes, pictóricas y sociales, como la creación de la Academia de Amberes en 1663, gracias a las buenas relaciones que aún mantiene con la corte española; pero toda esta época interesa menos a los efectos de esta exposición.

Lo que resulta indudable es que la colaboración del coleccionista y mecenas con el artista y conservador, que aparecen juntos en varias de las galerías que examinaremos, es decisiva para el género de los “gabinetes de pinturas”, la colección del archiduque, y la publicación del que puede considerarse el primer catálogo ilustrado de una colección, el *Theatrum Pictorium*.

La colección

Como hemos dicho, desde que el archiduque llega a Bruselas en 1646, hasta que la abandona en 1656, su colección se enriquece enormemente. No hay seguridad sobre lo que llevó y lo que encontró en palacio, pero sí se tienen datos de sus más importantes adquisiciones. Probablemente su mejor compra fue la de una buena parte de la colección del III marqués de Hamilton y I duque, desde 1643, de ese título. Este noble inglés, había, a su vez, adquirido muchas piezas importantes en las mejores colecciones venecianas de su tiempo: la de Bartolo-

meo della Nave, el procurador Priuli, el pintor y marchante Niccolo Renieri, Zuan Antonio Venier y Cá Marina. Gracias a los trabajos de E. Waterhouse y K. Garas⁴ sabemos que más de trescientas obras, de las seiscientas entradas del inventario de 1643 de la colección Hamilton, eran de maestros venecianos y que sobrepasaban en número a la colección de Carlos I de Inglaterra y del primer duque de Buckingham. Unas cuatrocientas obras de esta colección han podido ser identificadas entre las obras pertenecientes al archiduque Leopoldo Guillermo⁵. Éste debió adquirirlas e instalarlas en Bruselas entre 1649, año en que muere ejecutado el duque de Hamilton, y 1651 cuando ya aparecen las pinturas de Teniers fechadas en ese año, que reproducen la colección del archiduque en el palacio de Coudenberg. La publicación de la correspondencia de Hamilton y su cuñado el embajador inglés en Venecia, el vizconde Feilding, entre 1635-1638, ha sido muy importante para conocer la gran afición de la corte inglesa por la pintura y escultura, las preferencias del rey Carlos I y de los nobles aficionados a las bellas artes, así como su emulación y pugna por conseguir las mejores piezas a la venta.⁶

Hamilton había heredado la afición de su padre, el II marqués, que poseía obras de Caravaggio, Rubens, Reni, Palma, Bassano, Tintoretto, etc., y debido a su amistad con Carlos I se encargó de comprar obras de arte en Venecia, dándole al rey a escoger las mejores pinturas. Utilizó como intermediario a su cuñado Feilding, que le ayudó a adquirir obras maestras de las colecciones venecianas, especialmente las de Bartolomeo della Nave, y varias obras de la colección Priuli, compitiendo con otros coleccionistas y especialmente con Petty, el agente de lord Arundel⁷.

Uno de los fragmentos de las cartas cruzadas entre los dos cuñados es suficientemente revelador: Hamilton a Feilding, Whitehall, 17/27 nov. 1637: "He preparado cartas de crédito para enviarle y con el expres para las pinturas que quiero, la colección de la Nave y la Santa Margatita de Raphael y las otras piezas con ella (de la colección Priuli)... porque se puede decir que mi corazón está puesto en ello o no le hubiera molestado... pero la verdad es que el que milord Arundel se salga con la suya me molesta más que perder el doble de su valor".

La colección de Bartolomeo della Nave era la más codiciada por los grandes coleccionistas ingleses: Carlos I, Arundel y Hamilton; tenía más de doscientas pinturas de gran calidad, entre ellas diez atribuidas a Giorgione. El inventario de su colección traducido al inglés, conocido como la "lista A" hallada en los archivos de Lennoxlove entre los manuscritos pertenecientes al duque de Hamilton, fue enviado por Feilding en 1636 y ha sido publicado por E. Waterhouse⁸. Tiene un gran interés, no sólo por haber servido para identificar las obras y saber el origen de ellas, sino porque algunas atribuciones de esa lista, que cambiarían en el inventario del archiduque de 1659, han resultado ser más acertadas, como se verá más adelante. El rey inglés se había puesto de acuerdo con Hamilton para comprar la colección de della Nave y se había reservado el derecho de elección; pero cuando llegan los cuadros a Inglaterra en 1638 no debía estar en situación económica para abonar la fuerte cantidad pagada por Feilding (30.000 ducados), y la colección pasa íntegra a Hamilton. Éste sólo la conserva cinco años, pues en 1643, como fiel partidario de Carlos I, tiene que huir de

4. E. WATERHOUSE, 1952, pp. 1-23; K. GARAS, 1967, pp. 139-180.

5. K. GARAS, 1968, pp. 181-288.

6. P. SHAKESHAFT, 1986, pp. 114-132.

7. D. HOWARTH, 1985, pp. 140-141.

8. E. WATERHOUSE, 1952, nota 4, pp. 14-21.

9. K. GARAS, 1967.

Londres y el Parlamento confisca su colección de la que se hace cargo, en nombre del Parlamento, su cuñado Feilding, conde de Denbigh. Existen tres inventarios de la colección Hamilton —recogidos por K. Garas⁹— a los que nos referimos a menudo al estudiar las pinturas procedentes de su colección: el inventario número 15 de alrededor de 1638, el inventario número 5, anterior a 1643, pues está redactado en nombre del marqués de Hamilton y en ese año fue nombrado duque, y el inventario de 1649. Los dos primeros redactados en inglés y el último en francés.

Teniers, acompañado del conde de Fuensaldaña, viajó en 1651 a Londres por encargo del archiduque, pero no se sabe con seguridad el papel que desempeñó en la compra de obras de esa colección, y asimismo se duda si el archiduque adquirió directamente cuadros de la colección del rey Carlos I de Inglaterra, que tras su ejecución fue puesta en venta.

Aparte de estas compras, el archiduque debió mandar agentes al extranjero y adquirir muchas obras en el mercado local. Mathieu Musson, uno de los grandes marchantes de la época, era tío del Pintor de Cámara anterior a Teniers, Jan van den Hoecke, y parece que en el momento de su llegada a Bruselas el archiduque consiguió que se le dieran en dinero, 40.000 florines, un regalo que la ciudad pensaba hacerle en tapices, y utilizó esa suma para adquisiciones de pinturas. Concretamente se tiene documentación de pocas compras. El 31 de mayo de 1651 se menciona un pago de 1.300 florines a Jacques van del Pulten, ebanista, por los marcos que ha fabricado y dorado para las pinturas de la galería, y antes, el 1 de abril de 1647, Juan Henrique Eversbergher recibe 15.000 florines para pagar pinturas adquiridas en Amberes. Sin embargo, parece que el archiduque no fue un buen pagador, y se debatía siempre con grandes problemas financieros. Aunque recibía de Felipe IV una asignación mensual de 30.000 coronas y tenía un complemento de 36.000 florines anuales de las finanzas de los Países Bajos, los gastos de su corte, en la que siempre mantenían músicos y actores, preocupaban a Felipe IV, que asimismo tenía enormes dificultades para sustentar financieramente la guerra en los Países Bajos y en España, hasta el punto de que el gobernador justificaba sus gastos diciendo “que hacía falta procurar al pueblo algunas distracciones que le impidiera pensar en las miserias de una guerra tan larga”. No sabemos si eran los gastos de la gobernación, los de la corte, o sus inversiones en obras de arte, pero en 1656 su situación era tan crítica que se temió un embargo de sus muebles; y la corona de España tuvo que autorizar, para que su marcha de Bruselas tuviera lugar dignamente, que tomara un diez por ciento de los fondos previstos para el ejército, y España se quejaba de haber pagado medio millón de escudos (suma muy respetable), para satisfacer sus demandas.

Muestra de la importancia que daba el archiduque a su colección es la valoración que hizo de ella en un millón de florines, aunque a su muerte sus albaceas la tasaran sólo en medio millón¹⁰, cifras fabulosas para aquella época.

El acta del inventario de la colección archiducal se levantó en Viena el 14 de julio de 1659¹¹; estaba redactada en alemán con gran precisión, indicando las medidas en palmos y dedos, y se encontraba firmada por cuatro comisarios, aunque uno de ellos, el pintor y capellán del archiduque Jan Anton van der Baren

10. A. LHOTSKY, *Geschichte der Sammlungen*, p. 371.

11. Publicado por Adolf Berger, Viena, I, 1883, pp. LXXXVI-CXIV.

debió ser el verdadero autor. Incluye 1.397 cuadros pero no es completo. Faltan, por ejemplo, pinturas importantes reproducidas en las “galerías de pinturas” de Teniers, y que sabemos que están o estuvieron en Viena, como las de *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto* de Tiziano, *Ninfas bañándose* de Palma el Viejo, y *Retrato de Isabel Clara Eugenia* de Van Dyck. El archiduque llevó también a Viena obras que encontró en Bruselas. Leopoldo Guillermo había legado en 1651 su colección a su hermano el emperador Fernando II, pero al morir después de él, en 1662, en Viena, dejó como heredero en su testamento a su sobrino Leopoldo I de 1.405 pinturas (por lo menos), más de 300 dibujos y bocetos, 542 esculturas, una extensa colección de tapices y diversos objetos artísticos.

La colección de pinturas del archiduque era excepcional: comprendía desde obras de pintores del siglo XV, a obras del XVII. Poseyó obras de primera calidad de maestros italianos del siglo XVI y especialmente venecianos; a título indicativo mencionaremos que en el inventario de 1659 constan 45 obras de Tiziano, 17 de Veronés, 13 de Giorgione, 22 de Tintoretto, 20 de cada uno de los dos Palma, 20 de D. Fetti y 17 de A. Schiavone. No cabe duda que, si juzgamos por las galerías y el *Theatrum Pictorium*, el archiduque, siguiendo la moda de la época, daba especial importancia a los pintores italianos, pero los inventarios nos demuestran que su interés se extendía a las otras escuelas y que adquirió y reunió obras de los más importantes artistas de ese siglo y de los dos anteriores. F. H. Taylor llegó a decir, algo exageradamente, que en sus diez años de gobierno en Flandes (1646-1656) había reunido colecciones artísticas que parecían sobrepasar a las poseídas en cualquier otro tiempo por los demás miembros de la familia ¹².

Gracias al *Theatrum Pictorium*, a los dos catálogos ilustrados encargados por su sobrino nieto Carlos VI ¹³ y a los inventarios de las colecciones imperiales de Viena, Praga, Pressburg y Ofen (Buda), se ha podido seguir la pista de muchos de los cuadros del archiduque. La mayor parte de los identificados se encuentran en Viena en el Museo de Historia del Arte, aunque hay bastantes repartidos en los museos de Budapest, Praga, Dresde, Florencia (Pitti y Uffizi), Sibiu en Rumania (Museo Brukenthal) y otros museos europeos y americanos (Lyon, Dijon, Galería Nacional de Washington, Galería Nacional de Londres, Academia de Bellas Artes de Viena), colecciones privadas, e incluso, en algunas iglesias.

Aunque dar una imagen, en un breve resumen, de su colección es imposible, diremos que aparte de las obras italianas comprendía obras de artistas flamencos del XV y XVI de la talla de Van Eyck, Memling, Gerard David, Patinir, Q. Metsys, Gossaert, Van Orley, P. Brueghel el Viejo, Antonio Moro, y del XVII como Brueghel de Velours, S. Vrancx, Momper, Francken, Bril,... pintores de bodegones como Snyders, Fyt, van Utrecht, J. Davidsz de Heem, D. Seghers...; de la órbita de Rubens, como Crayer, Thulden, C. Schut, E. Quellinus... Entre los artistas alemanes, Cranach, Holbein, Durero, Amberger, Rottenhammer. Algunas escasas obras de artistas holandeses, como Ostade, J. Lievens y Vroom. Una del francés Georges de la Tour y cinco obras de artistas españoles, tres de Ribera (“Spagnoletto”) y un bodegón “anónimo de un pintor español” incluidas entre las pinturas italianas, y un *Felipe IV* de Velázquez (Museo de Historia del Arte de Viena, núm. 324) que constaba como anónimo entre las obras de artis-

12. F. H. TAYLOR, *Artistas, príncipes y mercaderes*, 1960, p. 177.

13. El primero fue realizado por Storffer de miniaturas a gouache (1720-1733) y el segundo de aguafuertes por F. von Stampart y A. von Prenner (*Prodromus*, 1735).

tas alemanes y de los Países Bajos; el *Bodegón*, hoy desgraciadamente en paradero desconocido, perteneció a la colección Hamilton (inv. 15, núm. 20) donde figuraba como “una pieza de unas manzanas, cántaro, una botella roja, de Labrador”, refiriéndose indudablemente al artista español Juan Fernández *Labrador*.

Las galerías archiducales

El archiduque es, probablemente, el primer coleccionista que siente la preocupación o el deseo de dar a conocer sus obras, y para ello toma dos iniciativas: la creación de cuadros en que se refleje parte de su colección, las vistas de su galería de pinturas, y la edición de un catálogo impreso, el *Theatrum Pictorium*.

Mientras éste podía llegar a un mayor número de interesados, coleccionistas o estudiosos, las galerías parecen encargadas para dar a conocer directamente la colección, o las obras más notables o queridas, a personas especialmente importantes. Concretamente la galería del Museo del Prado (*Cat. núm. 1*) es una muestra indubitada de esta intención, ya que fue enviada a Felipe IV. El hecho, además, de que el archiduque no guardara ninguna de esas pinturas para sí, demuestra que el destino de ellas era enviarlas a parientes o amigos importantes; en efecto, en el inventario de su colección de 1659, los dos únicos gabinetes que figuran son de Frans Francken y de Hans Jordaens III.

Estas galerías van a renovar el estilo de los gabinetes ya que no reflejan colecciones enciclopédicas, sino casi estrictamente de pintura, aunque haya mesas, esculturas y algún otro objeto; las personas que aparecen en ellas son en su mayoría reales y algunas están identificadas; corresponden a las salas del palacio con las necesarias adaptaciones para facilitar la exposición de cuadros; y, sobre todo, las pinturas representadas son copias de obras de una colección concreta y en la mayoría de ellas figuran en los marcos los autores a quienes se atribuyen y en algún caso llevan los números de inventarios también reales.

Todo ello supone una gran novedad respecto de los gabinetes, imaginarios en su mayor parte, de los Francken, y sobre todo aportan una documentación importantísima respecto de las obras, algunas de ellas perdidas a lo largo de los siglos.

Davidson cree que estos gabinetes de Teniers serían realizados por él en la década de los cincuenta y efectivamente las únicas galerías fechadas son de 1651 y 1653, siendo difícil que fueran pintadas antes de 1650¹⁴, pues la mayoría llevan reproducidos cuadros de la colección Hamilton, que fue adquirida por Leopoldo Guillermo en lugar y fecha inciertas, pero desde luego posteriormente a 1649, en el que el noble inglés muere. La mayoría de estos gabinetes, representando vistas de las salas del palacio de Bruselas, debieron ser pintados no después de 1656, ya que fueron realizados por encargo del archiduque, y éste parte hacia Viena llevando su colección en esa fecha, aunque no se pueda descartar la hipótesis de que algunas, como la galería de Munich (núm. 1.819, *Cat. núm. 2*), fuera ejecutada después con la ayuda de los grabados del *Theatrum Pictorium*, como piensa K. Schütz¹⁵, ya que la mayoría de los cuadros están invertidos con respecto al original.

14. J. P. DAVIDSON, 1979, pp. 21-28.

15. K. SCHÜTZ, Exp. 1980, p. 28.



Fig. 6

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.

El archiduque Leopoldo Guillermo suele estar acompañado en estas visitas a su colección, casi siempre por Teniers y por unos perrillos que corren y saltan. Los personajes con los que aparece, varían: algunos han podido ser identificados y son aficionados a la pintura, como sucede con el conde de Fuensaldaña (en el gabinete del Prado) o el obispo de Gante, o cortesanos importantes, como el conde de Schwarzenberg, y pintores como Van der Baren, que era a la vez capellán del archiduque (en la galería conservada en Viena, núm. 739, Fig. 7) y en la de Petworth House. (Fig. 8)

No tenemos seguridad de cuántas de estas galerías realizó Teniers, pero las que han llegado hasta nosotros son las siguientes:

1. La galería del Prado (*Cat. núm. 1*) que se exhibe en esta exposi-



Fig. 7

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, Viena, Kunsthistorisches Museum. Inv. núm. 739.

ción y que reproduce cuarenta y siete pinturas, italianas en su inmensa mayoría. Firmada. Es la única pintada sobre cobre, ya que las demás son todas lienzos.

2. La galería de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (núm. 2.569, 96 × 129 cm. Fig. 6). Está firmada y fechada en 1651 y es una de las primeras que se realizaron; datada en el año que Teniers fue nombrado Pintor y Ayuda de Cámara del archiduque, siendo una de las más cuidadas por el artista. Aparece en ella, en el centro, el archiduque bajo su escudo que preside, desde el centro, la sala; a su derecha Teniers le muestra un dibujo y a su izquierda otro cortesano, a juz-

gar por la elegancia de su vestimenta, tiene en sus manos una estatuita; en segundo plano un cuarto personaje que Speth-Holterhoff cree que puede ser el pintor Robert van den Hoecke. La galería gira alrededor del escudo y del archiduque, tiene una construcción muy simétrica y lleva en los marcos los nombres de los autores y en algunos, los números de un inventario. Reproduce veintinueve pinturas de las que dos, muy cortadas, se ven muy poco. Todas ellas son italianas. No faltan los perros habituales ni la mesa con el tablero de piedras duras y el pie de Ganimedes, y hay dos bustos, uno en el centro y otro a la izquierda, sobre una peana, reproducida también en otras galerías.

3. La galería del Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 739, 123 × 163 cm. *Fig. 7*). No está firmada, pero nunca se ha discutido la atribución a Teniers, e incluso se piensa que el archiduque se la envió a su hermano el emperador Fernando III a Praga, donde consta en los inventarios de 1685. Aparecen en ella, de nuevo, Teniers con su mecenas, con el que parece departir sobre el cuadro que el archiduque señala con un largo puntero, un retrato de Vicente Catena situado en primer plano sobre el suelo. Les acompañan cinco personajes; uno de ellos es el capellán del archiduque, Jan Antoine van der Baren, el de talla exageradamente pequeña, buen pintor de flores y verdadero autor del inventario de 1659 de la colección de Leopoldo Guillermo. Detrás de él hay un personaje con un ramillete de tulipanes en una mano, que juega con la otra con una llave que lleva colgando. A la izquierda de este joven hay otro gentilhombre de perfil, identificado como el primer mayordomo del archiduque, Johann Adolf, conde de Schwarzenberg, que también porta unas llaves¹⁶. En esta galería, como en la anterior, aparece la mesa cuyo pie es una escultura representando a Ganimedes, de Jerome Duquesnoy el Joven, que el archiduque tenía en gran estima y que se repite en la mayoría de las galerías. Ésta tiene cincuenta y una pinturas reproducidas que hoy están en su mayoría —algunas se han perdido— en Viena y otros museos europeos. Son todas de autores italianos.

4. La galería de Petworth House, Sussex, perteneciente a The National Trust (127 × 164 cm. *Fig. 8*). Firmada y fechada en 1651. Es reproducción exacta de la anterior con sólo las siguientes variantes:

En ésta aparece un clérigo más al que el pintor hace sitio colocándolo entre el archiduque y él mismo. Para ello Teniers sujeta un cuadro de Anibal Carracci que representa a Cristo muerto. El personaje fue identificado por Speth-Holterhoff como el obispo de Gante, Antonius Triest, amigo del archiduque y protector de Teniers. Los dos perros que en la galería anterior muerden un palo, tienen aquí una actitud más tranquila. Ha desaparecido un busto sobre un pedestal que se veía al fondo entre el archiduque y Teniers, y son diferentes los dos bustos clásicos, situados a los lados de la Venus, que es la misma, sobre el armazón de la puerta. El paisaje que se ve tras las vidrieras de la

16. M. KLINGE, 1991, p. 222.

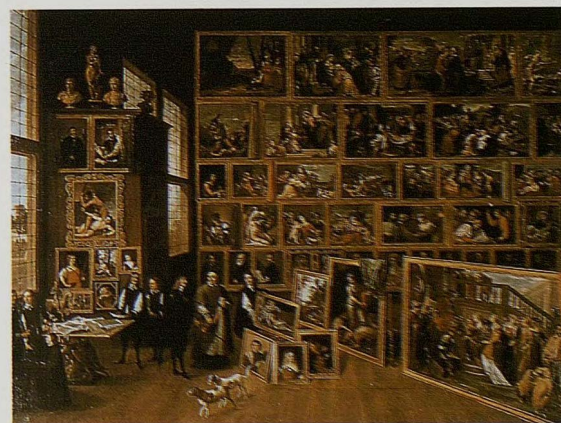


Fig. 8

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, Petworth House, The National Trust.



Fig. 9

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo (II)*, Munich, Castillo de Schleissheim. Inv. núm. 1.839.

izquierda está mucho más definido y terminado.

Sobre todo, y eso ha pasado hasta ahora desapercibido en los estudios de estas dos galerías, varía el tema de dos cuadros de la fila inferior de la pared del fondo: el tercero empezando por la izquierda es un retrato de Moroni llamado *Hombre con carta* en la galería de Viena, que en el de Petworth House Teniers lo cambia por el retrato del escultor Alessandro Vittoria, del mismo pintor; y en el segundo lugar empezando por la derecha vemos el retrato de Tiziano, llamado Parma, mientras que en el cuadro inglés hay un retrato masculino de Sustris atribuido en aquella época a Tiziano (Museo de Historia del Arte de Viena, núm. 77).

Los cuadros copiados son también cincuenta y uno como en la anterior, y la mayoría proceden de la colección del duque de Hamilton y son todos italianos.

5. La galería núm. 1.819 de Munich (96 × 128 cm.) en la que hay un pintor ante su caballete, está firmada "D. Teniers fec.". Tiene cuadros flamencos e italianos y se estudia detenidamente más adelante (*Cat. núm. 2*).

6. La galería núm. 1.839 de Munich (96 × 128 cm. Fig. 9). Está firmada abajo a la izquierda "D. Teniers fec.". Es la llamada "galería de los retratos reales". Entre los personajes que aparecen en la sala ninguno ha sido identificado. Combina cuadros flamencos e italianos. En la línea más alta están los retratos de la infanta Isabel Clara Eugenia vestida de carmelita, de Van Dyck, los retratos de Carlos I de Inglaterra y su esposa Enriqueta María, también de Van Dyck, y los de los reyes franceses Luis XIII y de Ana de Austria, cuyos originales son de Rubens.

7. La galería de Munich núm. 1.840 (96 × 128 cm. Fig. 10). No está firmada. Conocida como "la de la puerta entreabierta". Contiene nada menos que cincuenta y seis pinturas, todas de escuela italiana, ya que aunque hay un Ribera en puesto de preferencia, *Jesús entre los Doctores*, en el centro sobre la pared, encima de la puerta, se le consideraba en aquella época como pintor napolitano. Esta galería tiene una disposición y distribución muy distinta de las habituales en Teniers en las que la luz entra por los ventanales de la izquierda. Sin embargo, no falta ni el perro que corretea ni la mesa con el pie de Ganimedes, de Duquesnoy.

8. La galería de Munich núm. 1.841 (96 × 128 cm. Fig. 11). Aunque no está firmada, está realizada con un extraordinario cuidado. Aparecen en ella el archiduque y Teniers, que sostiene la *Virgen de las cerezas*, de Tiziano. Esta galería tiene la peculiaridad de que el artista ha cuidado extraordinariamente su figura. Lleva espada, la cadena de oro



que le regaló el archiduque y las llaves de su condición de Ayuda de Cámara y además están retratados dos de sus protectores: Felipe IV en el retrato oval sobre la puerta, y la reina Cristina de Suecia en el busto encima del paño que cubre parcialmente la *Santa Margarita* de Rafael, que se repite en varias galerías. Vuelve a aparecer la mesa con Ganimedes y los cuadros reproducidos (treinta y tres, aparte del retrato de Felipe IV) son todos italianos, de los más estimados por el archiduque y repetidos en las galerías como la *Adoración de los Reyes* de Bassano, *Los tres filósofos* de Giorgione (que aquí está invertido), *La resurrección del hijo de la viuda de Naín* de Veronés, *El Bravo* de Tiziano o el *Dux Francesco Donato* de Tintoretto.

Fig. 10

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo (III)*, Munich, Alte Pinakothek. Inv. núm. 1.840.



Fig. 11

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo (IV)*, Munich, Alte Pinakothek. Inv. núm. 1.841.

9. La galería de Woburn Abbey (99 × 129,5 cm). No está firmada. Figuran en ella el archiduque con su bastón en la mano derecha y el ramillete de flores con el que aparece en varias galerías, en la izquierda, al que Teniers muestra un dibujo, además de otras dos personas no identificadas, situadas a la izquierda del archiduque según se mira el cuadro. En el frente, arriba, se ve, como en la galería de Bruselas, el escudo del archiduque y debajo de él hay una urna con una colección de estatuas que no aparece en ninguna de las otras galerías. Tampoco se ven los ventanales por los que se filtra la luz. En su disposición frontal recuerda a la de la puerta entreabierta, aunque carece de la pro-

fundidad que da ese recurso al pintor. Está, en cambio, la mesa con Ganimedes y todas las pinturas reproducidas son italianas.

10. Galería del Museo de Historia del Arte de Viena núm. 9.008, procedente de la colección Rothschild (70 × 86 cm. Fig. 12). Firmada y fechada "David Teniers fecit 1653". Existe una copia en la colección Harrach en el castillo de Rohrau, y es réplica de ella la galería de la colección Lázaro Galdiano que exponemos (*Cat. núm. 3*) donde se estudia con detalle. Speth-Holterhoff cita otras dos copias una en Wurzburg, galería de la Universidad, y otra en una colección privada en Suecia.

11. Galería vendida en Sotheby's, Parke Bernet, Nueva York, el 6 de marzo de 1975 (97 × 124,5 cm.). Firmada: "D. Teniers F.". Aparecen el archiduque y David Teniers, que muestra *El Bravo* de Tiziano y el mismo personaje que está en el gabinete núm. 1.841 de Munich, en igual actitud, con un papel en las manos. Tiene grandes semejanzas con éste, pero en vez de la puerta al lado del ventanal hay una chimenea, y aunque los cuadros son todos italianos y coinciden muchos con los de la galería de Munich: *La Adoración de los Reyes*, *La Santa Margarita*, *La viuda de Naín*, *El Bravo*, *Judith con la cabeza de Holofernes*, *El rapto de Ganimedes*, etc.; son también muy abundantes los que no coinciden, aunque el número de cuadros reproducidos es asimismo treinta y tres.

De esta obra existen noticias de varias réplicas o copias, ya que no nos ha sido posible verlas personalmente. Entre ellas se citan una que perteneció a la colección de lady de Saumarez, por Speth-Holterhoff (86,5 × 111 cm.). Este cuadro, que no está firmado, fue exhibido en la exposición "Le siècle de Rubens" (Bruselas, 1965) y vendido después en Christie's de Londres, el 10 de julio de 1974. Coincide en casi todo con la descrita antes y firmada, aunque por las fotos parece de peor calidad que ésta. Algunos marcos, como el de *Jesús con la viuda de Naín*, que está en primer plano, es diferente (en ésta se encuentra muy simplificado y ha perdido los adornos). Además, este lienzo está recortado por sus cuatro lados en relación a la de Parke Bernet, sobre todo en la parte izquierda, donde los cuadros aparecen completos en la versión firmada y visibles sólo en parte en la versión procedente de lady Saumarez.

Las descritas hasta aquí son todas sin duda galerías archiducales y dan testimonio de la colección de Leopoldo Guillermo.

Tienen una indudable relación con los gabinetes anteriores tradicionales, tanto en el tema como en la iluminación, lateral izquierda, y su perspectiva algo forzada que deriva de la de Adrian van der Vries. Difieren en que los *amateurs* son todos aquí personajes reales y los cuadros también normalmente de la colección del archiduque, llevando además los nombres de sus autores en los marcos



Fig. 12

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, Viena, Kunsthistorisches Museum. Inv. núm. 9.008.

(en latín con mayúsculas) o excepcionalmente, como sucede en las galerías de Petworth House y Viena (núm. 739) en cada lienzo a modo de firma. En el gabinete de Bruselas llevan además los números de un inventario de la colección archiducal anterior al de 1659 (pues este cuadro está fechado en 1651), con el que coincide en algunos números y en otros no, como sucede con la *Danae* de Tiziano, que lleva el número 179 y que no aparece en el inventario de 1659.

La mayoría de estas galerías reproducen obras de maestros italianos, o muy mayoritariamente, como sucede con la del Prado, o exclusivamente, como en las de Bruselas, de Viena (núm. 739), de Petworth House y de Munich (núm. 1.840). Pero además, en muchas de ellas se repiten bastantes cuadros, sin duda los preferidos del archiduque, porque, como ya hemos dicho varias veces, iban destinadas a diferentes personas. Por ejemplo, dentro de este grupo en que predominan las obras italianas, la galería del Prado tiene diez pinturas en común con la de Munich (núm. 1.840), con la de Viena (núm. 739) y con la de Petworth House, y ocho con la de Bruselas.

Otras obras pertenecientes a este grupo con pinturas italianas son la vendida en Parke Bernet de Nueva York (1975), una de Munich (núm. 1.841) y la de la colección Abergavenny (antiguamente de lady Saumarez) que coincide con la del Prado en nueve pinturas. La perteneciente a la colección del duque de Bedford en Woburn Abbey (Inglaterra) sólo tiene dos en común con la galería madrileña.

Dentro de este grupo vemos que varios gabinetes parecen representar la misma sala o salas muy parecidas. La de Munich (núm. 1.840), la del Museo del Prado y la de Bruselas, tienen el mismo esquema compositivo, muy equilibrado con la puerta entreabierta en el centro. En cambio hay otras, la del Raby Castle, la 739 de Viena los números 1.819, 1.839 y 1.841 de Munich y la de Petworth House, que tienen una construcción muy semejante entre sí. Todas ellas tienen grandes ventanales, uno o varios, situados a la izquierda, por los que entra la luz que ilumina la sala, que presenta una distribución semejante: una pared o la misma caja o armazón que cubre la puerta sirve de soporte a una serie de cuadros, otra pared en ángulo en la que se abren los ventanales, y un muro amplio al fondo en el que se colocan, marco contra marco, los cuadros, reduciendo sus escalas cuando es conveniente para que encajen y cubran la totalidad de la pared. Con frecuencia hay además cuadros en el suelo apoyados en mesas o sillas a algunos de los cuales prestan especial atención los personajes que aparecen en la sala.

Las que reproducen más cuadros son las de Munich (núm. 1.840), con cincuenta y seis, la de Viena (núm. 739) y Petworth House, con cincuenta y una, y la de Madrid, con cuarenta y nueve.

Existe un segundo grupo de galerías menos extenso en las que a diferencia de lo que sucede en las citadas anteriormente, las pinturas flamencas tienen gran importancia y su número está muy equilibrado con el de las obras italianas: la procedente de la colección Rothschild de Viena (actualmente en el Museo de Historia del Arte, núm. 9.008), firmada en 1653, y la réplica del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (*Cat. núm. 3*). Finalmente hay dos "galerías" o "gabinetes" de Teniers en el que el protagonismo del conjunto está reservado a las obras fla-

mencas: la galería de los retratos reales de Munich (núm. 1.839, Fig. 9) y el *Taller del artista* de lord Barnard en el Raby Castle (Durham). La mayoría de los cuadros representados en estas últimas pinturas fueron dejados por el archiduque en Bruselas; respecto a la primera galería, puede deberse a que la mayor parte de ellos estaban en el palacio de Coudenberg cuando él llegó y no eran adquisiciones suyas, y respecto a la segunda, porque quizá representó aquí un conjunto de cuadros que reflejan más las preferencias del pintor que las del mecenas.

Otra hipótesis más sólida puede ser la de que, en el caso de la llamada galería de los retratos reales, y quizá en la de el pintor en su caballete, y en las dos que citamos a continuación, el *Taller del artista*, de lord Barnard del Raby Castle, y en la de la colección Steinberg de Nueva York, en las que se contiene cuadros que pertenecieron al archiduque, pero hay bastantes que no fueron suyos, no nos encontramos ante galerías encargadas por el archiduque, sino ante “gabinetes de pintura” hechos por Teniers, incluyendo pinturas del archiduque, pero que no pertenecen a la serie de galerías archiducales. Por lo menos en estos dos últimos casos, esto parece casi evidente, ya que la de los retratos reales pudo ser encargada por el archiduque con un fin distinto. Estas dos obras son:

El taller del artista (96 × 129 cm.) que está en el Raby Castle, Steindorp, Durham. Speth-Holterhoff no señala que esté firmado e indica que reproduce algunos cuadros que formaron parte de la colección del archiduque, pero que no aparece ninguno de sus cuadros italianos, salvo un Correggio, duda que esa sala forme parte de las del palacio de Coudenberg y sugiere que quizá era la habitación en la que Teniers reunía las piezas que enseñaba al archiduque para que las adquiriera si le interesaban. De los cinco personajes que están en la sala, indica que uno se puede parecer a Robert van den Hoecke, que estaba al servicio de Leopoldo Guillermo, sin que se pueda identificar a los otros dos, y tiene como particularidad especial que aparece en forma oval, al lado de la vidriera, el retrato de Teniers hecho por Pieter Thys.

Este gabinete se aleja mucho de las típicas galerías archiducales, ya que el pintor que está retratando a una campesina no parece ser de los que trabajan para la corte y aparecen obras que efectivamente fueron adquiridas por el archiduque y llevadas a Viena, pero muchas otras no le pertenecieron nunca. Todo ello permite pensar que no es una de las galerías de su colección, de las que mandó hacer a Teniers, sino más bien un gabinete en la línea de las galerías archiducales, que pudo hacer éste más tarde por su cuenta. Incluso ha habido dudas sobre la atribución a este pintor.

De esta pintura existe una réplica o copia, prácticamente idéntica, en la que varían algunos de los marcos y parece un poco recortada por los lados, que fue vendida el 10 de diciembre de 1982 en Christie's de Londres.

Y la *Galería de pinturas* de la colección Steinberg (60 × 75,5 cm. Fig. 13). Firmada “D. Teniers fec.”. Evidentemente no es una galería archiducal, sino un gabinete pintado por Teniers en una época muy posterior a la marcha del archiduque de Bruselas, aunque algunos de los cuadros reproducidos formaron parte de su colección, como el retrato del *Dux Niccolo da Ponte* de Tintoretto, *Los ciegos guiando a otros ciegos* de Fetti, o *La dama con la comadreja* de Tiziano. Los cuales, por cierto, están todos invertidos respecto a los originales.

Se trata probablemente de una colección perteneciente al personaje que aparece sentado mirando al pintor, y por la presencia de varios cuadros del archiduque, sin duda imaginaria, por su estilo y tonalidades ha sido fechada hacia 1670.

Las galerías archiduciales, además de su valor como obras de un artista notable como fue Teniers, dan testimonio de una serie de fenómenos e innovaciones que aumenta su importancia. Significan la superación del carácter enciclopédico de las colecciones y de las galerías que las reflejaban, y la conversión de esas colecciones en básicamente de pintura, con alguna muestra de escultura. Sirven de modelo, en cuanto a estilo y contenido, a los gabinetes que se van a seguir haciendo durante el resto del siglo XVII. Y suponen una renovación, en cuanto a la valoración de las obras y los artistas. En los viejos inventarios o gabinetes se tenían en cuenta lo variado de los temas o el atractivo de los cuadros. En éstas se manifiesta la valoración del autor, sobre la calidad y tema de la obra. Se introduce así el elemento más moderno de la estimación de la importancia del artista. Prevalece la importancia del autor y de la obra coleccionada, sobre su variedad y universalidad. Además, surge un nuevo aspecto del pintor; Teniers no quiere aparecer, cuando se autorretrata, como un artista trabajando en el caballete, sino como hombre importante por ser artista, ya que, como hemos dicho en otro lugar, la pintura es *imitatio naturae*, y el que la hace contribuye a la belleza y a la virtud. Y así se presenta como pintor de la corte, como consejero artístico, como experto o *connoisseur*, como promotor de la fama o importancia del arte pictórico. En primer plano, en el centro del cuadro, sólo un paso atrás del archiduque, del magnate, del gran coleccionista. Las galerías sirven así para dar constancia de su valía, de su papel en el arte y la sociedad.

Finalmente, son un documento. Reflejan cuadros verdaderos, una colección real, superan la fantasía de las primeras galerías imaginarias para ser un reflejo de aquella sociedad; hasta los personajes son personas importantes y contemporáneos. Se hacen como tal documento, con un fin también muy moderno y que había de llegar a ser muy fructífero: el de hacer partícipes a los demás, todavía no a todos como en el museo moderno, pero sí a bastantes, junto con el catálogo ilustrado que es el *Theatrum Pictorium*. Simultáneamente a la manifestación del orgullo de poseerla, se siente el deseo o la necesidad de comunicarla. Se da un primer paso de la colección privada a la pública, giro que ha de ser tan fecundo en la historia de la cultura y que, quizá, se manifiesta con claridad, por primera vez, con la colaboración del archiduque y Teniers.



Fig. 13

DAVID TENIERS EL JOVEN, *Gabinete de pinturas*, Estados Unidos, Colección Steinberg.

El *Theatrum Pictorium*

El interés de Leopoldo Guillermo en difundir el contenido de su colección, enriquecida por los fondos de la del duque de Hamilton, debió llevarle a encargar a David Teniers la dirección y ejecución de un catálogo ilustrado —el primero que se conoce de esta naturaleza— con doscientos cuarenta y tres grabados de obras escogidas de maestros italianos, con el título de *Theatrum Pictorium Davidis Teniers antverpiensis, pictoris*. Pero no existe documentación que pruebe real-

mente de quién fue la iniciativa y quién llevó la dirección, planteamiento y selección de las obras. Lo único indiscutible, como afirma M. Klinge, es que “Teniers dedicó todos sus esfuerzos al proyecto y es exclusivamente debido a su iniciativa —intelectual, práctica y financiera— que el *Theatrum Pictorium* fuese publicado en Bruselas en 1660”¹⁷.

17. M. KLINGE, 1991, p. 278.

El pintor empleó varios años en ejecutar con destreza y desigual calidad la casi totalidad de las copias de tamaño reducido al óleo sobre tabla (con algunas escasas excepciones sobre lienzo), que sirvieron de modelo directo para los grabados sobre cobre realizados por los mejores grabadores de Amberes seleccionados por Teniers. Las copias, conocidas como los *pastiches* o *pasticcios*, de Teniers hoy dispersas en colecciones privadas y públicas, fueron admiradas por unos y denostadas por otros. El duque de Marlborough llegó a poseer ciento veinte de ellas en el palacio de Blenheim, hasta su venta en Londres; el 28 de junio de 1886 en Christie's. Algunos de estos engrosaron la colección Harewood de Londres que llegó a tener veintiséis pastiches hoy dispersos. El conde Seilern poseyó catorce legados a las Galerías Courtauld de Londres, el Museo de Historia del Arte de Viena, seis; la colección Wallace de Londres y la colección Johnson de Filadelfia, cinco cada una; existen además tres en el Instituto de Arte de Chicago y tres en el Museo Metropolitano de Nueva York (aunque sólo dos figuran como *pastiches* y el tercero, atribuido simplemente a Teniers, es realmente una copia del *Adán y Eva* de Varotari, que perteneció a Leopoldo Guillermo y está copiada también por Teniers en la galería archiducal de Munich (núm. 1.840); dos en el Museo de Glasgow, dos en el Louvre, tres en museos provinciales franceses, una en la Galería de la Academia de Viena, etc.

Se sabe por la correspondencia del conde Johann Adolf Schwarzenberg que, cuando el archiduque renunció por motivos de salud a su puesto de gobernador y se trasladó a Viena, en mayo de 1656, se vio obligado a dejar en Bruselas hasta octubre algunas pinturas que Teniers no había tenido tiempo de copiar. Hasta ahora los estudiosos de Teniers habían creído que él había realizado las copias necesarias para los doscientos cuarenta y tres grabados. Sin embargo, hemos podido comprobar estudiando detenidamente el magnífico ejemplar del *Theatrum Pictorium* de 1660 del Museo Lázaro Galdiano —aunque no está completo como ocurre con muchos de estos catálogos— que por lo menos en veinticinco grabados consta el nombre del que los dibujó (*dessinavit*), Nicolae van Hoy, además del grabador. Este artista acompañó al archiduque a Viena y fue pintor de la corte vienesa hasta su muerte en 1679 y lo mismo sucede con los grabadores Frans van Steen y Ossenbeck que figuran en los citados grabados dibujados por Van Hoy, que también viajaron a Viena con el príncipe y permanecieron allí hasta su muerte. De todos estos datos es fácil deducir que las pinturas que Teniers no tuvo tiempo de copiar y que el archiduque quería que fueran incluidas en el *Theatrum Pictorium* fueron grabadas ya en Viena por estos artistas y enviadas a Teniers a Bruselas. Finalmente debe mencionarse también que Dominicus Claessens dibujó y grabó una pintura de Procaccini (núm. 137) que tampoco estaría accesible a Teniers. Además en el prólogo de la obra hay unas palabras de Teniers explicando cómo tuvo que ajustar las obras de diferentes tamaños al de las páginas y las razones que le impidieron haber podido dibujar él mismo todas



Fig. 14 a

DAVID TENIERS EL JOVEN, Portada del *Theatrum Pictorium*, en español, 1.ª edición, 1660.

las obras, por su avanzada edad, y la partida del archiduque para Viena; y en la carta que sigue de “un amigo desde Viena”, probablemente del pintor Van der Baren, éste aparte de describir la colocación de la colección archiducal en el palacio vienés le dice que le envía “los retratos bosquejados por la más hábil mano... el uno representando la situación y el edificio de afuera de las Galerías con sus Estatuas...”. Se refiere sin duda a los grabados que faltaban a Teniers para completar su *Theatrum Pictorium* que fueron diseñados por N. van Hoy, cuyo nombre figura en la lámina indicada que representa la Galería Stallburg de Viena, como se deduce por el texto (y no el palacio de Bruselas como se había pensado) (Fig. 17).

Los artistas que realizaron los grabados, aparte de los ya citados, fueron Jan van Troyen, autor del grabado del frontispicio y de otros cincuenta y cinco, Lucas Vorsterman, el Joven, autor de cincuenta y dos, Pieter van Liesebetten de cuarenta, Theodor van Kessel de veintisiete, Quirin Boel de veintinueve, Jan Popels de nueve, Conraed Lauwers de tres, Remoldus Eynhoudts de dos y Wenzel Hollar de uno. Como apuntó K. Schütz, Teniers debió asignarles la tarea según su especialidad; por ejemplo, J. van Troyen se dedicó más a escenas con varios personajes y a grandes figuras y Lucas Vorsteman realizó casi todos los retratos de medio cuerpo¹⁸.

Los grabados tienen el mismo tamaño que los *pastiches* de Teniers y llevan en el margen inferior el nombre del pintor, las dimensiones del original y el nombre del grabador. Están colocados siguiendo un orden basado en la historia del arte, empezando por dos obras de Rafael, seis atribuidas a Giovanni Bellini (cuatro de ellos son de Antonello de Mesina), a Miguel Ángel una, trece a Giorgione... después obras de Leonardo, Correggio, Mantegna, Barocci... y un nutrido grupo de venecianos que forman el grueso del libro, cuarenta y siete de Tiziano, trece de Tintoretto, catorce de Veronés, quince de Schiavone, veintitrés de los Bassano, quince de Palma el Viejo y veinte de Palma el Joven, etc.

Muchas de estas pinturas están representadas en las galerías de Teniers y algunas, varias veces, como se ha dicho anteriormente. Si se comparan las atribuciones de las pinturas en el *Theatrum Pictorium* con las del inventario de 1659, se observa que algunas difieren, siendo el criterio seguido por este último más crítico y restrictivo, lo que se debería a unos mayores conocimientos de Van der Baren, autor del inventario, respecto a Teniers.

La primera edición es de 1660, como consta en la página de título de este ejemplar perteneciente al Museo Lázaro Galdiano que se expone, donde se dice que se publicó en Bruselas a expensas de su autor, Teniers, y que las ventas se hacían en Amberes a través de su hermano Abraham Teniers y del editor Hendrick Aertssens en Bruselas (Fig. 14 a).

El grabado del frontispicio, diseñado por Teniers y grabado por Jan van Troyen, lleva fecha de 1658, lo cual induce al error de creer que hubo otra edición anterior. Muestra el busto del archiduque enmarcado por una corona de laurel sobre un plinto con la dedicatoria en latín y su divisa “*Fortiter Suaviter*”. Símbolos diversos alusivos a sus actividades y aficiones le rodean, Bellona, diosa de la guerra, bustos clásicos, tres putti con pinturas... dos de ellas famosas, *Violante* y *El Bravo* de Tiziano, a sus pies, grabados y monedas... (Fig. 15). Varios ejem-

18. K. SCHÜTZ, Exp. 1980, p. 25.

plares de esta edición llevan el título y el prólogo en cuatro idiomas: flamenco, francés, español y latín, que por su interés y valor descriptivo transcribimos a continuación en su versión española:

A LOS CURIOSOS EN EL ARTE

Los Retablos Originales, cuyos Dibuxos aquí seos representan, no son todos de una misma forma ni tamaño por esso fueron menester ygualarlos, y mas convenientemente ajustarlos a las medidas de estos planos. Si alguno quiere saber la proporcion de cualquier Original el podra compassarla sobre los pies o palmos señalados en margenes. Los que tienen gana de conocer el estado, constitucion o compostura de las Salas Gabinetes Galerias y lugares en Viena adonde su A. Serenissima recogio sus pinturas con el numero dellas, lean las hojas siguientes, y echaran de ver quanto tiempo y trabajo no hubiera costado el dibuxarlas todas, mas en mi edad, ya cargado de años que soy: Sobre los demas estorvos, la partida de mi Clementissimo Señor y Mecenas por Alemania, me quitó la ocasion de perficionar y acabar mi intento. Para daros pues en esse Theatro tactica informacion de algunas Pieças de Italia, que antes ya ajuntaron en los dichos Gabinetes de Viena, y que no llegaron a mi noticia sino por cartas de un particular amigo mio, aqui he añadido la Lista dellas, con el numero señalado a cada qual, los apellidos de Maestros, los nombres de Estatuas. Quedese con Dios nuestro Señor y gozen desta obra aprovechandose della con el favor que merecen mis trabajos.

D. T.

Trasunto de la carta sobremetada

Quanto a las Pinturas y otras Raridades de S. A. Serenissima, me seria dificultoso el relataros la multitud, y variedad de ellas. Me bastara referir en pocas palabras la forma de la Galería y la disposición de tantos Retablos y Estatuas allí puestos en orden. Al entrar encontramos dos Galerías, adonde por lo largo de la muralla que es sin ventanas, vease gran numero de Estatuas, por la mayor parte antiguas, sentadas sobre Pedestales altos, con sus Ornamentos; atras dellas entre abaxo de las ventanas estan puestas otras Pinturas. Entre ellas hay muchas Flamencas que V. S. no ha aun visto, quales son las Seys Pieças del Antiguo Breughel, que representa la variedad de otros tantos Meses del Año, con admirable artificio del pincel, vivacidad de colores y concierto de personajes muy industrioso; a essas segue otras muchisimas pintadas por diferentes Maestros famosos, cuyos nombres hallareys en la Tabla siguiente. Passando mas adelante, no se hartan los ojos curiosos admirando la hermosura ricamente Pintada de los Paysajes, Flores, Frutas y Regalos que nos suele producir la Tierra. De aqui veis en otros Aposentos, Salas y Gabinetes donde aparece que se agregaron los mas raros y ricos Retablos del Mun-



Fig. 14 b

DAVID TENIERS EL JOVEN, Portada del *Theatrum Pictorium*, en latín, 2.ª edición, 1684.



Fig. 15

J. TROYEN según DAVID TENIERS, Frontispicio con el Busto del archiduque, grabado, 1658. *Theatrum Pictorium*, 1660.

do cuya perficion tanto a lo natural acabada tiene atonitos y suspensos los ingenios mas sutiles en el Arte, a quien no bastarian muchas semanas, ni aun meses para saciarse en la atenta especulacion que merecen tantas gentilezas. En saliendo de aca, se entra en otras dos Galerias: la menos dellas contiene los mas esquisitos Dibuxos de famosos Maestros Italianos y Flamencos bosquejados y labrados con la pluma. En la mayor estan compuestas las Pieças mayores, segun la proporcion del lugar. A esta sigue una Sala de mayor capacidad que se puede decir Palacio de la Diosa Minerva, larga de ciento y veinte pies, ancha de treynta, adonde aparecen los Retablos de tamaño extraordinario, y de magnificencia mas suntuosa las mas dellas pintadas por Flamencos, que tuvieron fama en los siglos pasados, y en el nuestro como fueron el Maestro Quintin, Juan Masseys, Juan de Mabuge, Francisco Floris, Petro Paulo Rubens, Antonio van Dijck, y muchissimos otros: y para no detenerme demasiado en esta Sala (pues no refiero todas essas cosas sino pasando con priessa) entraremos en la Bibliotheca pegada, edificada al cabo de dichas Galerias adonde no nos detendremos tampoco; poco ha que la edificaron pero tan admirable y tan rica de Libros estimados, que yo temiera ser prolixo en relatar solamente los nombres, el numero, los titulos y argumentos de los Tomos que tratan de nuestro Arte. Alli se hallan muchos Libros de Dibuxos bosquejados de la mano y pluma de los mas famosos Escultores en madera y lamina de cobre, con grandisimo numero de Pieças iluminadas al agua. Al cabo y por lo mas raro de todo, se ofrece la Sala de los Retablos Italianos, cuya riqueza segun oygo, saldrá presto a la luz en Vuestro magnifico y hermoso Theatro de Pinturas. No passo mas adelante y callo con desseos de ver presto las grandezas de vuestro trabajo, y de admirar los alientos de nueva vida, que V. S. dara a essas Pinturas. Juntamente a esta embio esos Retratos, bosquejados por la mas abil mano que se puede hallar y esculpidos en laminas; el uno dellos representa la situación, y el edificio de afuera de las Galerías, con sus Estatuas. Añadiria otros, si la brevedad del tiempo me diera lugar con estos podria V. S. ver mucho mas a lo claro que no con mis cartas, la calidad de las Pieças Italianas nuevamente cobradas por Su A. Serenissima. Adios.

Después de las láminas con grabados de las pinturas que en esta edición no están numeradas, viene el grabado de Lucas Vorsterman el Joven del retrato de Teniers según P. Thys fechado en 1659; Teniers lleva el medallón de oro con la efigie de Leopoldo Guillermo, regalado por él y una gran llave símbolo de su cargo de conservador de la colección archiducal (Fig. 16). Finalmente la mencionada lámina con una galería del Stallburg de Viena con las estatuas y cuadros dibujada por N. van Hoy y grabada por Van Steen (Fig. 17).

Hubo una segunda edición en latín publicada en Amberes en 1684 por Jacob Peeters con los grabados numerados, que se expone y es propiedad del Museo Lázaro Galdiano (Fig. 14 b). Otra edición también numerada fue publicada en Amberes por H. y C. Verdussen y finalmente una cuarta que apareció en 1755 con una nueva página para el título en francés únicamente.

Este excepcional catálogo destinado a los aficionados del arte muestra el gran empeño y capacidad de trabajo de Teniers a la vez que el gran amor por el arte

de su patrono y mecenas Leopoldo Guillermo, sirvió de ejemplo a los herederos de éste, y sigue constituyendo un documento fundamental para el estudio de su colección.

El archiduque poseyó varios ejemplares, de los cuales se conocen tres con su escudo de armas.



Fig. 17

NICOLAS VAN HOY (dibujante) y FRANS VAN STEEN (grabador), *Galería Stallburg de Viena*, *Theatrum Pictorium*, 1660.



Fig. 16

LUCAS VORSTERMAN EL JOVEN según P. THYS, *Retrato de Teniers*, grabado, 1659. *Theatrum Pictorium*, 1660.

Catálogo

David Teniers y la galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo

Las series de *Los Sentidos* de Jan Brueghel de Velours

El palacio de Bruselas y los archiduques

Frans Francken y otros pintores de la escuela de Amberes

1. *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*

C. 106 x 129 cm.

Firmado: DAVID TENIERS FEC.

PINTOR DE LA CAMERA DE S.A.S.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.813

La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo del museo madrileño ha sido estudiada y expuesta en varias ocasiones¹, pero ha merecido ahora una especial atención y dedicación pues son muchas las lagunas y no pocos los interrogantes que cabría descubrir en esta peculiar pintura vinculada de forma estrecha a la historia de los Austria y del coleccionismo.

Esta obra tiene no sólo un valor documental extraordinario al representar una pequeña parte, pero altamente significativa, de la célebre colección de este Habsburgo austríaco educado en España, sino que fue pintada por su Pintor de Cámara —conservador y consejero artístico de la colección— con un gran cuidado y fidelidad, ya que estaba destinada a su ilustre primo y soberano Felipe IV, que era además, el más importante coleccionista de los Habsburgo —junto con él— de todas las épocas.

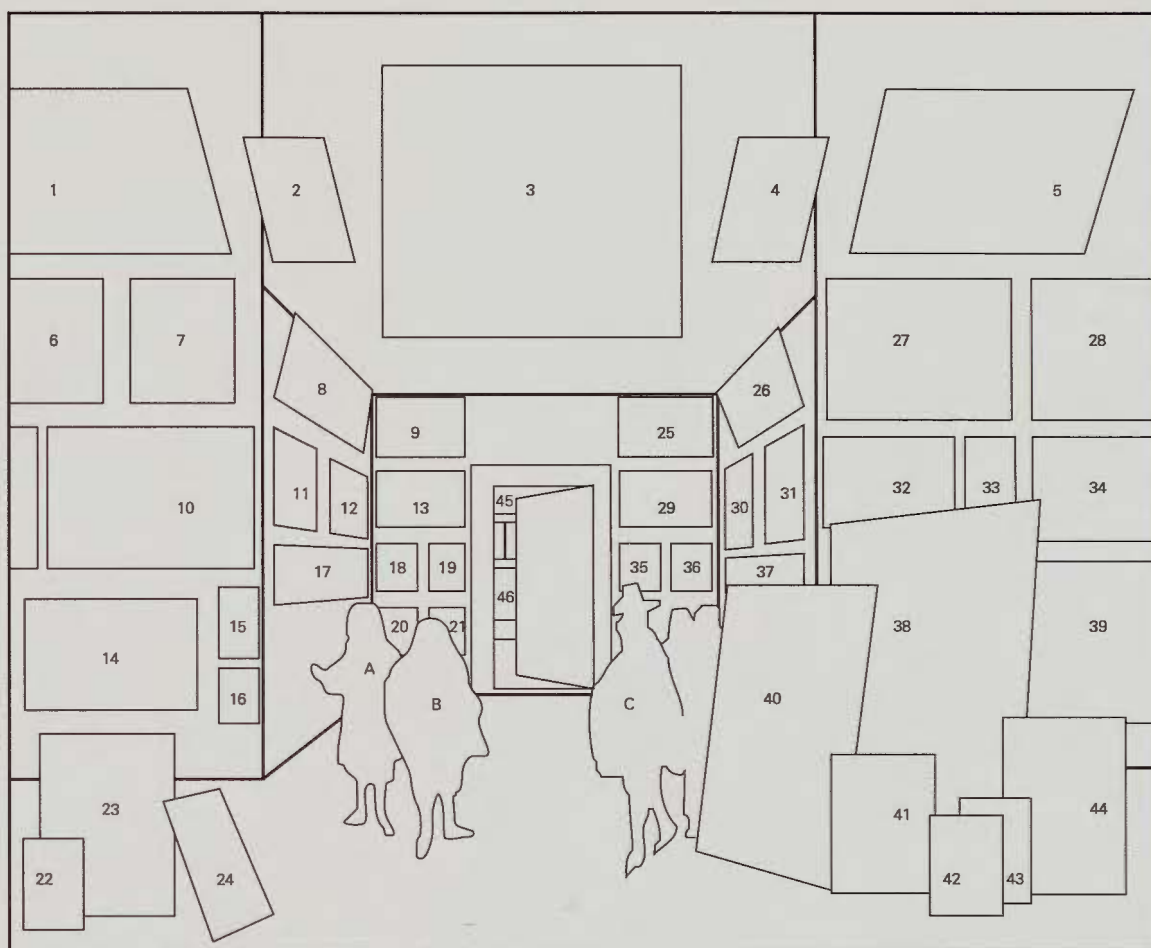
Es una de las versiones más bellas y de mayor calidad que hizo Teniers por encargo del archiduque, representando diferentes vistas de su galería de pinturas en el palacio de Bruselas. Prueba de la importancia que le dio se evidencia en ser la única para la que utilizó un soporte diferente, cobre en vez de lienzo, y en la que firmó con el título completo en español de su nuevo y flamante cargo de “Pintor de Cámara” del archiduque.

Esta obra —junto con el resto de las galerías archiduciales realizadas por Teniers— constituye un hito importante en la evolución del género de los *cabinets d'amateur* o “gabinets de aficionados al arte” o coleccionistas. A partir de la creación de estas pinturas —hacia 1651— que muestran una colección específica con personajes reales y no ficticios, son raros los gabinetes que representan colecciones enciclopédicas con personajes imaginarios o de otras épocas y en los que aparezcan temas alegóricos y mitológicos. Sin duda, Leopoldo Guillermo influyó decisivamente en esta invención o nueva interpretación, acorde con un concepto moderno de lo que debía ser una colección. Por último, no debe olvidarse que esta pintura tuvo probablemente —como veremos más adelante— una influencia importante en la composición de *Las Meninas* de Velázquez.

La pintura es un valioso documento visual de su tiempo. La espléndida colección del archiduque, sus gestos, su talante y el sentido mismo de la pintura que estudiamos, están condicionados por un complejo abanico de compromisos históricos decisivos para explicar el propio carácter de la misma. La colección de Leopoldo Guillermo está reproducida sin ambages alegóricos, ni fantasías que distraigan de la realidad; todo se subordina al deseo inquebrantable de mostrar las obras una por una con autenticidad, sin que la luz, las sombras o el aire desdibuje con sus caprichosos juegos el prioritario valor de la representación fidedigna.

Son visibles nada menos que cuarenta y nueve pinturas, aunque algunas tan parcialmente que hacen casi imposible su identificación, y sólo nos referimos a

1. EXPOSICIONES: *Maîtres Flamands du XVII^e siècle*, Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, Bruselas, 1975, núm. 39. *Brueghel. Une dynastie de peintres*, Palais de Beaux Arts, Bruselas, Europa, 1980, núm. 215. *Splendeurs d'Espagne y les Villes Belges 1500-1700*, Palais de Beaux Arts, Bruselas, 1985, núm. D. 3.p



- | | | |
|---|---|--|
| 1. TIZIANO, <i>La ninfa y el pastor</i> . | 17. FRANCESCO (?) BASSANO, <i>Paisaje con pastores</i> . | 34. A. SCHIAVONE, <i>Alegoría de Escipión el Africano</i> . |
| 2. A. VAROTARI, <i>Judith con la cabeza de Holofernes</i> . | 18. GIORGIONE (?), <i>Retrato de joven sin sombrero. Autorretrato</i> . | 35. C. DE SESTO (?), <i>Retrato de un joven con sombrero</i> . |
| 3. TIZIANO, <i>Diana y Calisto</i> . | 19. TIZIANO, <i>Retrato masculino</i> . | 36. BASSANO (?), <i>Retrato masculino</i> . |
| 4. ESCUELA VENECIANA, Segunda mitad del siglo XVI, <i>El dux Francesco Donato</i> . | 20. A. MORO, <i>Retrato de anciano con barba</i> . | 37. PARIS BORDONE, <i>Venus y Cupido</i> . |
| 5. TIZIANO, <i>Danae o Aegina</i> . | 21. KEY, <i>Retrato masculino</i> . | 38. P. P. RUBENS, <i>La Circuncisión</i> . |
| 6. GIORGIONE, seguidor de, <i>David con la cabeza de Goliath</i> . | 22. TINTORETTO, <i>Retrato de un caballero de Malta</i> . | 39. GIORGIONE, <i>Los tres filósofos</i> . |
| 7. TALLER DE J. RIBERA, <i>Las lágrimas de San Pedro</i> . | 23. J. GOSSAERT, <i>San Lucas pintando a la Virgen con el Niño</i> . | 40. RAFAEL, <i>Santa Margarita</i> . |
| 8. A. SCHIAVONE, <i>Eneas recibe la orden de abandonar a Dido</i> . | 24. P. VERONÉS (?), <i>San Sebastián</i> . | 41. TIZIANO Y TALLER, <i>Mujer ante el espejo</i> . |
| 9. D. FETTI, <i>Parábola de los viñadores infieles</i> . | 25. GIORGIONE, <i>La agresión</i> . | 42. TIZIANO, <i>Joven veneciana llamada Violante</i> . |
| 10. P. VERONÉS, <i>Cristo con la viuda de Naín</i> . | 26. A. SCHIAVONE, <i>Eneas se despide de Dido</i> . | 43. A. DE MESINA, <i>La Virgen con el Niño</i> . |
| 11. GIORGIONE, <i>Laura</i> . | 27. P. VERONÉS, <i>La Adoración de los Reyes Magos</i> . | 44. A. VAN DYCK, <i>La archiduquesa Isabel Clara Eugenia</i> . |
| 12. GIORGIONE (?), <i>Joven con sombrero</i> . | 28. TINTORETTO, <i>Descendimiento</i> . | 45. PALMA EL JOVEN, <i>Cristo muerto velado por tres ángeles</i> . |
| 13. D. FETTI, <i>Tobías enterrando a los israelitas</i> . | 29. TIZIANO, <i>Descanso en la huida a Egipto</i> . | 46. A. SCHIAVONE según TIZIANO, <i>Venus y Adonis</i> . |
| 14. TIZIANO, <i>Cristo y la adúltera</i> . | 30. A. DE MESINA, <i>San Nicolás de Bari y la Magdalena</i> . | |
| 15. PALMA EL VIEJO, <i>Dama con un tarro en la mano</i> . | 31. ESCUELA DE TIZIANO, <i>Dama con una comadreja</i> . | A) David Teniers. |
| 16. H. HOLBEIN EL JOVEN (?), <i>Retrato masculino</i> . | 32. F. BASSANO, <i>El Buen Samaritano</i> . | B) Conde de Fuensaldaña. |
| | 33. CORREGGIO (?), <i>La toilette de Venus</i> . | C) Archiduque Leopoldo Guillermo. |



2. E. WATERHOUSE, 1952, pp. 1-23. K. GARAS, 1967, pp. 139-180.



Fig. 18 a

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, detalle, Munich, Alte Pinakothek. Inv. núm. 1.840.



Fig. 18 b.

DIEGO VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, detalle, Madrid, Museo del Prado.

cuarenta y seis. De ellas, sólo hay cinco obras flamencas, una alemana y una española; las otras treinta y nueve son de mano de maestros italianos, la mayoría venecianos, de las cuales hemos podido comprobar, gracias a los trabajos de Waterhouse y K. Garas², que por lo menos veintiséis de ellas pertenecieron al duque de Hamilton, de las cuales veintitrés procedían, a su vez, de la colección de Bartolomeo della Nave. Aunque el archiduque adquirió algunas procedentes de la colección de Carlos I, de lord Arundel y del palacio ducal de Mantua, no cabe duda que la mayor parte de las obras recogidas en el inventario de 1659, cuya procedencia conocemos actualmente, pertenecieron a Hamilton. Unas doscientas doce, de las quinientas diecisiete «piezas italianas» y más de una veintena entre las ochocientas ochenta flamencas, holandesas y alemanas está probado que tienen su origen en la colección del malogrado noble ingléspero, sin duda, hay muchas más de esa procedencia.

Entre los enigmas que encierra este cuadro, una de las mayores dificultades fue siempre la identificación de las pinturas representadas en él. La mayor parte de ellas, se encuentran en el Museo de Historia del Arte de Viena; otras, por los avatares y reestructuración de los palacios imperiales, fueron a parar a los museos de Praga, Budapest y Dresde, colecciones privadas, iglesias, o se perdieron o destruyeron en guerras e incendios.

En este cobre figuran casi todos los nombres de los pintores en los marcos, pero estas atribuciones a veces no son correctas. Uno de los objetos de estas líneas es aportar nuevos datos y algunas reflexiones críticas sobre los cuadros reproducidos en esta obra, que contribuyan a su mejor conocimiento.

El gabinete del archiduque está pintado con la intención de ser mirado, o mejor, de ser admirado, más que por él mismo, por su contenido. Espacio, luz, sombra y poesía se subordinan a los lienzos y tablas que penden de los muros o están repartidos frente al espectador en el piso de la estancia. Los cuadros son lo principal; el egregio anfitrión y sus visitantes respetan este juego de visibilidad de las pinturas a costa de su propia importancia. El lucimiento de las pinturas es la idea prioritaria. Los personajes hacen de introductores a la colección, artificio que anima lo que sin ellos sería una excesivamente monótona y erudita escena.

En este análisis de la obra, es difícil sustraerse a la tentación de comparar el gabinete de Teniers del Museo del Prado con *Las Meninas* de Velázquez. A primera vista, esto puede parecer una osadía. Las distancias son muchas desde principios ajustables a los diferentes valores estéticos, pero algunos contactos nos son perceptibles. La idea de reproducir un interior con pinturas, con personajes reales y con el mismo pintor autor de la obra, no ha sido un tema común en la historia de la pintura italiana y española, sí en cambio en la pintura flamenca, y concretamente en la obra de David Teniers. La idea central de *Las Meninas* está aquí en esencia. El escenario, los personajes, el perro, que aquí brinca y en *Las Meninas* ronronea junto a los enanos, y el pintor que trabaja en un retrato en el lienzo del español y que sirve de guía en el cobre del flamenco, tienen indudables relaciones o semejanzas.

La puerta abierta del fondo y el hombre que se destaca a contraluz también es motivo frecuente en los gabinetes de Teniers (*Figs. 18 a y 18 b*). Las analogías



Detalle Cat. núm. 1

3. M. MILLNER KAHR, "Velázquez and las Meninas", *Art Bulletin*, 1975, p. 240. M. DÍAZ PADRÓN, Catálogo de la exposición de Bruselas, 1975, p. 140.

más profundas entre ambos cuadros radican en representar un interior real con pinturas reales y personajes reales. Las diferencias entre estas dos pinturas se reducen a su distinta forma de definir el espacio por una perspectiva de tipo lineal en Teniers o aérea en Velázquez. La disposición de los lienzos en las paredes de los muros y la dirección de la luz son similares, igual que el punto de visión de la puerta entreabierta al fondo de la estancia por donde entra también la luz, lo que contribuye a prolongar el espacio.

Asuntos similares al tratado por Velázquez se pintan en los Países Bajos españoles, y no es extraña su influencia en nuestro pintor, tan permeable a las experiencias de otros maestros. M. Millner Kahr y M. Díaz Padrón³, advierten expresamente la influencia, que debieron tener, en esta obra maestra de Velázquez, estos "gabinetes de coleccionistas" o galerías de pinturas que florecieron a lo largo del siglo XVII en Flandes y especialmente en Amberes.

Las características comunes entre estos gabinetes y *Las Meninas*, piensa la Sra. Millner Kahr que no son fortuitas y que esta obra de Teniers, que llevaba poco tiempo en el Alcázar, debía estar fresca en la memoria de Velázquez cuando ejecutó su obra maestra.

La intención más clara de ese gabinete era, sin duda, inmortalizar una colección como expresión de la personalidad de un coleccionista pero, además, ensalzar obras de las que el dueño se encuentra orgulloso; constituía una manera de valorar el arte de la pintura. Incluir un gobernante como propietario, visitante o retratado, prueba el interés por el arte de los más excelsos personajes y cuando además el artista aparece acompañado de la nobleza, indica la aceptación social y la valoración de los servicios del pintor.

El valor documental de esta galería de pinturas del archiduque es excepcional. Las pinturas reproducidas tienen constancia firme de su existencia, de su autenticidad y de sus orígenes. Están de testigos el archiduque, sus amigos, servidores y el pintor, que han estado comentando sobre las pinturas, y ahora se vuelven a convencer al espectador invitándole a penetrar en la estancia. Teniers, a la vez que nos describe los cuadros, nos proporciona un testimonio visual de los gustos del coleccionismo de su tiempo y de los criterios decorativos, especialmente del archiduque. El amor a sus pinturas fue el verdadero motor que hizo posible este tipo de inventario de imágenes, de mayor impacto que los vertidos en papel y tinta.

Sería oportuno analizar el cambio de visión que se opera en estas pinturas de gabinetes al cotejarlas con las de los pintores de la generación anterior, Frans Francken II y Jan Brueghel de Velours. Estos últimos hacen más concesiones a la fantasía, no son exactamente en muchos casos copias de colecciones verdaderas, mezclan obras de distintas colecciones e, incluso, introducen obras imaginarias en un ámbito ajeno a la realidad, porque su objetivo no es servir como documento o testimonio de una colección concreta, sino intentar crear ambientes bellos, fruto de la imaginación.

En la pintura que nos ocupa, por el contrario, el objetivo principal lo constituye la colección misma. "El deseo de Leopoldo Guillermo es ofrecer a sus amigos las maravillas de su colección"⁴. Un respetuoso realismo se impone sobre el equilibrio estructural del espacio que determina la contención de los gestos.

4. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 134.



Detalle Cat. núm. 1.

Hay en éste una novedad compositiva ostensible en la vertical apostura del pintor y el porte aristocrático de los nobles mecenas.

El gabinete del Museo del Prado no es una versión más de la galería archiducal de Bruselas (Fig. 6). Estaba destinado al rey de España por el archiduque, que destaca en el centro, en primer plano, de negro con capa del mismo color y llevando puesto el sombrero, privilegio de los Grandes de España; de su cuello cuelga una cadena de la orden teutónica, de la que era Gran Maestre desde 1642. Es alto, su rostro alargado de rasgos acusados está lleno de dignidad, melancolía y denota, no sólo el orgullo, pasividad y amargura de los últimos años, sino la huella de la enfermedad, quizá tuberculosis que le llevaría a la tumba a los cuarenta y ocho años. Delante de él corren y saltan los perrillos que suelen acompañarle en estas visitas a sus colecciones pintadas por Teniers.

El archiduque gustó de retratarse como aquí, junto a sus pinturas y su pintor de cámara, como testimonio de sus conquistas en el campo de las artes. Leopoldo Guillermo se refugia, se evade en este mundo de belleza y ensueño, escapando de la realidad amarga del vivir cotidiano. Lázaro Díaz del Valle nos habla

5. L. DÍAZ DEL VALLE, "Epílogo y nomenclatura de algunos artífices, 1656-1659", en: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1922-1941, t. II, p. 350.

6. A. VERGARA, 1989, febrero, pp. 127-132.

7. H. Vlieghe, Amberes, 1989, p. 243.

de las aficiones y aptitudes del archiduque y de sus primos españoles: "El Sr. Archiduque Leopoldo Guillermo, Gobernador de los Estados de Flandes, hijo del glorioso Emperador Fernando 2.º dibuja y pinta y lo tiene por deleite..."⁵.

En segundo término, detrás de la mesa, con un grabado en la mano, aparece discretamente la figura de Teniers, confirmando con su presencia la amistad que unió a los Habsburgo con sus pintores. Fue el encargado, no sólo de la conservación de la colección del archiduque desde 1647, sino que también efectuó adquisiciones para enriquecerla, nombrándole Pintor de la Corte en 1651. El pintor se ha retratado en el ejercicio de sus funciones, como conservador y no como hace en otras ocasiones ante el caballete.

En el centro de la estancia, vestido de negro y en lugar destacado, aparece retratado el conde de Fuensaldaña, personaje muy estimado por el monarca Felipe IV, que además de desempeñar altos cargos en el terreno militar en Flandes, se interesaba por la pintura y, como se ha descubierto recientemente, acompaña a Teniers a Londres, en 1651, como agente del rey de España, en relación con la compra de pinturas en las colecciones inglesas⁶.

Detrás del archiduque vemos un clérigo de perfil, identificado por H. Vlieghe como Jan Anton van der Baren, hábil pintor de flores y capellán de su corte⁷, y un hombre joven de cabellos largos y rizados que figura también en la galería archiducal de los Museos Reales de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6).

Sobre la mesa hay varias esculturas clásicas: una cabeza de sátiro, un busto romano de mujer velada, y una Venus de cuerpo entero, además de una caracola de mares tropicales americanos y varios grabados. Son restos simbólicos de los objetos históricos, de la naturaleza (*Naturalia*) y artísticos (*Artificialia*) que se unen a las pinturas como recuerdo de los gabinetes de la primera mitad del siglo.

El pie o soporte de la mesa es una figura de bronce: Ganimedes arrodillado con la copa en la mano para ofrecersela a los dioses y el águila de Júpiter detrás; es una de las más bellas obras de Hieronymus Duquesnoy el Joven (1602-1659), que trabaja para la corte belga desde 1645 y fue nombrado oficialmente arquitecto y escultor de la corte. Esta mesa se repite en muchas de las galerías archiducuales.

En esta estancia luminosa están colocadas las obras intencionadamente para poder ser vistas con facilidad. La decoración del interior es propia de la época. Su ambiente es sobrio y la iluminación muy pensada, "sin efectos especiales" que distorsionen el ser y la naturaleza genuina del color y tono.

Al estudiar cuidadosamente la obra de Teniers, puede observarse que dentro de la aparente confusión a la hora de exponer la colección de pinturas, guarda cierta unidad y orden en su colocación y selección. Se ha respetado, dentro de lo posible, la armonía en los temas y en las proporciones. Las pinturas mitológicas están colocadas en la zona alta, los retratos a ambos lados de la puerta del fondo, los cuadros flamencos en sitios importantes, pero parecen expuestos provisoriamente. Los marcos son todos muy sencillos y constituyen un interesante documento histórico, pues son diferentes a los ostentosos que se suponía estaban de moda en el siglo XVII.

1. *La ninfa y el pastor* (Fig. 19)

Inscripción: TITIANVS *

Atribución actual: Tiziano.

L. 149,6 x 187 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.825)



Fig. 19

Ha habido distintas teorías sobre el tema de esta composición. En el inventario de la colección de Bartolomeo della Nave y del duque Hamilton de 1649 figuraba como Venus y Adonis, y en algunos de los catálogos del Museo de Viena como Venus y Anquises, padres de Eneas. Tietze pensaba que se trataba de Diana y Endimión⁸. Estas interpretaciones son muy dudosas pues no aparecen los atributos de Diana, ni Venus, ni los perros que suelen acompañar a Adonis. Panofsky se inclina por la idea más verosímil de que se trate de los trágicos amantes Paris y Oenone⁹.

Tiziano debió inspirarse en modelos de principios de siglo: la postura de la ninfa recuerda la figura del grabado de Giulio Campagnola, según una obra de Giorgione, y la figura masculina al Polifemo de Sebastiano del Piombo de la villa Farnesina de Roma. La opinión más generalizada es que se trata de una obra del maestro de su última época, de hacia 1570¹⁰, y así consta en los catálogos del Museo. Teniers reprodujo esta pintura además de en esta galería archiducal del Museo del Prado en la galería llamada "de la puerta entrea-bierta" de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) y en su *Theatrum Pictorium* (ed. 1660,

núm. 60). En ambas reproducciones y en la copia del Museo Cívico de Treviso puede apreciarse que el lienzo era más extenso por ambos lados y fue recortado con posterioridad a su ingreso en las colecciones imperiales.

Como se dijo anteriormente, perteneció a la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 19). En 1834 figuraba en las listas conocidas en la corte inglesa de esta colección veneciana a la venta¹¹. El marqués de Hamilton la adquirió a finales de 1637 y estuvo en su colección de 1639 a 1649 (Inv. 5, caja 19) y en el inventario de 1649 (núm. 12) como obra de Tiziano. Fue comprada por Leopoldo Guillermo entre 1649 a 1651, en que Teniers la copia en las "galerías de pinturas del archiduque" ya citadas. Figura en el inventario de Leopoldo Guillermo de 1659 en Viena (núm. 174) y en los catálogos ilustrados de Carlos VI, por Storffer (1733, III, p. 142) y Stampart y Prenner (1735, *Prodromus*, lám. 22).

2. *Judith con la cabeza de Holofernes* (Fig. 20)

Inscripción: IACO PALMA

Atribución actual: Alessandro Varotari, "Il Padovanino".

L. 112 x 85 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 80)



Fig. 20

Está atribuido en el marco, equivocadamente, a Palma el Joven y así figura también en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 22). Su verdadero autor es Varotari y así constaba ya en el inventario de la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 201), pero cambia de atribución en el de Hamilton (Inv. 1649, núm. 132). Curiosamente en el *Theatrum Pictorium* de Teniers está reproducido con la atribución correcta (núm. 37).

El archiduque poseyó otra pintura de este artista que se encuentra también en el Museo de Viena (núm. 75).

3. *Diana y Calisto* (Fig. 21)

Inscripción: TITIANVS

Atribución actual: Tiziano.

L. 183 x 200 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 71)



Fig. 21

Wethey considera que se trata seguramente de una de las "siete fábulas" ofrecidas, el 28 de noviembre de 1568, por Tiziano al emperador Maximiliano II a través de la mediación del embajador Veit von Dornberg que pagó, en 1569, al pintor cien kronen probablemente por esta pintura¹².

Tiziano había realizado una obra casi idéntica del mismo tema y su compañera *Diana y Acteón* para Felipe II unos diez años antes entre 1556-1559, que estaba ya en el Alcázar de Madrid en 1623, donde

sería admirada por el archiduque. Actualmente se encuentra depositada en la Galería Nacional de Edimburgo por el duque de Sutherland. Para Suida y Tietze el cuadro de Viena es una réplica de Tiziano del cuadro de Edimburgo. Cavalcaselle y Zar-nowski lo creen réplica de taller.

Existe un grabado de Cornelis Cort en la Albertina de Viena, que tiene más puntos en común con la versión de Viena que con la de Sutherland, aunque no es igual a ninguna de las dos, lo cual ha llevado a especular si Tiziano ejecutaría un lienzo idéntico al grabado que se ha perdido, ya que el mismo pintor solía proporcionar al grabador el dibujo.

Esta obra está reproducida en el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 96) y la copia o *pastiche* de Teniers se encuentra en la Academia de Bellas Artes de Viena. No figura en el inventario del archiduque de 1659, aunque éste la llevó a Viena con él y consta en los inventarios del Stallburg. Está reproducida por Storffer (III, p. 136) y en el *Prodromus* (lám. 21).

4. *El dux Francesco Donato* (Fig. 66 a)

Inscripción: I. TINTORET

Atribución actual: Escuela veneciana, segunda mitad del siglo XVI.

Viena. Kunsthistorisches Museum
(núm. 3.062)

En el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 98, Fig. 66 b) figura como pintado por Tintoretto y grabado por Lucas Vorsterman Junior. Teniers lo reprodujo también con el nombre de Tintoretto en el marco, en las galerías archiduciales del duque de Bedford (Woburn Abbey), de las colecciones de los Estados de Baviera (Munich, núms. 1.840 y 1.841, Figs. 10 y 11), y en la vendida en Sotheby's en 1975. En estos últimos cuadros la composición está invertida, por lo que parece como si Teniers, en vez del original, hubiera copiado el grabado del *Theatrum Pictorium*. El *pastiche* o copia que realizó para la citada obra perteneció más tarde a una colección privada

inglesa y se encontraba hasta fecha reciente en el mercado del arte de Zurich; en la actualidad pertenece al Museo del Prado (*Cat. núm. 4*).

Había pertenecido al duque de Hamilton en cuyo inventario de 1649 (núm. 160) figuraba como obra del "Viejo Tintoretto", en cambio, en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 33) consta como "original de Tiziano".

Está reproducido también en los inventarios del Stallburg por Storffer (II, núm. 102) y en el *Prodromus* (lám. 8). Comparando la pintura con las copias de Teniers y el grabado del *Theatrum Pictorium* se deduce que el lienzo ha sido recortado por todas partes.

5. *Danae o Aegina*

Inscripción: TITIANVS

L. 132 x 220 cm. (según el *Theatrum Pictorium*).

Paradero desconocido.

El cuadro que perteneció al archiduque es parecido al original de Tiziano del Museo del Prado (núm. 425, Fig. 22 a). Ti-



Fig. 22 a

ziano había realizado otra versión de este tema, en Roma, entre 1545-1546 (existente hoy en el Museo Capodimonte de Nápoles). En esta versión Danae está acompañada de Cupido y no de su aya. Existe otra Danae acompañada también de la anciana en el Museo de Viena, que proviene de la colección de Rodolfo II, y tiene una composición diferente.

Hay diferencias apreciables entre esta pintura de Danae, hoy desaparecida, y las obras originales de Tiziano y copias conocidas de este tema: la actitud de Danae, la de la servidora, la aparición en la composición de un chivo —no un galgo como suponía Wethey—, el cortinaje recogido y el paisaje nada tizianesco. Teniendo todo ello en cuenta, Wethey consideró esta obra una versión libre de un imitador de Tiziano del siglo XVII, probablemente del mismo Teniers. Resulta difícil de entender que Leopoldo Guillermo no se llevase a Viena un original de Tiziano, como parece deducirse de su omisión en el inventario de 1659 y en los posteriores de las colecciones imperiales, sin embargo no sería el único caso en que esto sucedió. Creemos que la teoría expuesta por Wethey es altamente improbable por tres razones: 1.ª porque es extraño que el archiduque teniendo tantas obras maestras quisiera incluir una copia de Teniers como original de Tiziano, así consta en el marco en su galería de pinturas destinada al Rey de España, que poseía un magnífico original de este tema; 2.ª que, además le encargara a Teniers reproducirle entre las doscientas cuarenta y cuatro pinturas italianas escogidas por él en *Theatrum Pictorium*, donde figura como obra pintada por Tiziano, y 3.ª, y más importante, porque con toda probabilidad se trata de la pintura que perteneció a Bartolomeo della Nave (núm. 9) y al duque de Hamilton en cuyos inventarios está descrita con toda claridad. En el inventario núm. 5 del marqués de Hamilton figura —en inglés— como "A Danaea Titian", y en el de 1649 (núm. 13) —en francés— como "TITIAN. Une Danae aussi grand que la naturel dormant sur un lit et une vieille femme versant sur elle une pluie d'or".

El *pastiche* de Teniers (Fig. 22 b) estaba recientemente en la Galería de San Lucas de Viena y perteneció a la colección del duque de Marlborough hasta 1886 que fue vendido en Christie's. Teniers reprodujo también esta obra en la galería archiducal de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6), don-



Fig. 22 b

de también aparece el nombre de Tiziano en el marco y el núm. 79, que sería el del inventario de la colección del archiduque en Bruselas.

6. *David con la cabeza de Goliat* (Fig. 23)

Inscripción: PORDENON (E)

Atribución actual: Seguidor de Giorgione.

T. 65 x 74,5 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 74)



Fig. 23

Esta pintura ha sido difícil de identificar, pues con posterioridad a su entrada en la colección del archiduque ha sido recordada por la parte superior e inferior desapareciendo el pedestal y parte de la cabeza de Goliat. Aquí y en el *Theatrum Pictorium* aparece la obra completa con formato vertical distinto del actual que es apaisado y viéndose la cabeza del gigante entera sobre el pedestal de mármol.

En el inventario de 1659 de la colección del archiduque (núm. 123), figura como aquí atribuida a Pordenone. Sin embargo, en el grabado de Lucas Vorsterman del

Theatrum Pictorium consta como Giorgione, y como obra deteriorada de este artista o copia de un seguidor suyo ha sido considerada por los críticos del siglo XX. P. Zampetti y R. Palluchini, que la estudiaron en la exposición de Venecia de 1955 ("Giorgione e giorgioneschi"), pensaron que era una copia de un original de Giorgione. Pignatti¹³, que ha tenido ocasión de estudiarla mejor, la consideró obra de un seguidor de Giorgione, pero con una técnica distinta a la pintura que perteneció a la colección del duque de Hamilton y consta así en sus inventarios (Inv. 15, núm. 115; Inv. 5, caja 25; Inv. 1649, núm. 200). Figura en el *Prodromus* (lám. 25).

7. *Las lágrimas de San Pedro* (Fig. 24 a)

Inscripción: SPANOLET.

Atribución actual: Taller de Jusepe Ribera, "El Españolito".

L. 116 x 88 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 345)



Fig. 24 a

Se ha venido identificando erróneamente con la obra del mismo tema y parecida composición de Guido Reni (núm. 213 del Museo de Viena), que perteneció también al archiduque Leopoldo Guillermo y Teniers reprodujo en otras galerías archiducuales. La versión de Teniers en pequeño formato o *pastiche*, se encuentra en los Uf-



Fig. 24 b

fizi de Florencia (Inv. 1.890, núm. 1.027). Figura como obra del Españolito, en el inventario citado de 1659 (núm. 10) y en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 142, Fig. 24 b). También está ilustrada en el inventario de Stampart y Prenner, *Prodromus* (lám. 9), de 1735 y en los inventarios imperiales que le siguieron. Mayer la consideró obra del taller de Ribera y así aparece en los catálogos del Museo de Viena.

8. *Eneas recibe la orden de abandonar a Dido*

Inscripción: A. CHAVONI.

Atribución actual: Andrea Schiavone.

L. 63 x 114 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 5.816)

Teniers reproduce también esta pintura en la galería archiducal de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) de forma semejante. Perteneció a la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 100) que había adquirido ésta y otras historias de esta serie de *La Eneida* en la colección del escultor Alessandro Vittoria¹⁴. Fue comprada por lord Feilding para el futuro duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 119).

Está incluido en el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 137). Figura en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 104) y en el *Prodromus* (lám. 7).

9. *Parábola de los viñadores infieles*

Inscripción: FETTI.

Atribución actual: Domenico Fetti.

T. 78 × 85 cm.

Destruído. Anteriormente en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín (núm. 1.960)

El archiduque Leopoldo Guillermo poseyó una veintena de obras de este pintor de las cuales nueve se conservan en el Museo de Viena y cuatro en museos y colecciones europeas. De las siete restantes se ha perdido el rastro, salvo de ésta que debe ser la destruida en Berlín en la Segunda Guerra Mundial y de la que aparece reproducida bajo ella que parece estar en Polonia. Las dos habían pertenecido a la colección Hamilton, en cuyo inventario de 1649 constan con los números 169 y 170. La pintura que examinamos está reproducida en el *Theatrum Pictorum* (1660, núm. 214), como pintada por D. Fetti y grabada por Boel, y debe ser la inventariada en Viena, en 1781, constando en el inventario de Pressburg (II, núm. 58) de esta fecha¹⁵. El *pastiche* de Teniers perteneció al conde Antoine Seilern, que lo legó al Instituto Courtauld de Londres (Fig. 25).



Fig. 25

10. *Cristo con la viuda de Naín* (Fig. 26 a)

Inscripción: PAULO VERONÉS

Atribución actual: Paolo Veronés.

L. 102 × 136 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 52)

Se ha venido atribuyendo al maestro veneciano desde el siglo XVII y así consta en

los catálogos recientes del museo de Viena como obra de Veronés de hacia 1556-1570¹⁶. Wickhoff la definía en 1893 como de Veronés. Osmond (1927), Fiocco (1934) y Berenson (1958) la consideraron también obra del maestro, para Fiocco ejecutada en su madurez y para Berenson dentro de su etapa juvenil.



Fig. 26 a



Fig. 26 b

Pignatti, por el contrario en su biografía de Veronés¹⁷, la estima obra de su hermano Benedetto de Caliarì.

Procede de la colección de Bartolomeo della Nave, donde se encontraba a finales de 1636, con el mismo tema y autor que actualmente. Fue adquirida por el duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 85) y perteneció más tarde al archiduque en cuyo inventario de 1659 figura como obra original de Veronés (núm. 76).

Debió ser una de las pinturas favoritas de Leopoldo Guillermo, pues hizo que Teniers la reprodujera en el *Theatrum Pictorum* y en las galerías archiducuales de Viena (Museo de Historia del Arte, núm. 739, Fig. 7), de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6), de Munich (núm. 1841, Fig. 11),

de Petworth House (Fig. 8) y de la antigua colección Saumarez. El *pastiche* se conserva en el Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 9.711) (Fig. 26 b).

11. *"Laura"* (Fig. 27)

Sin inscripción

Atribución actual: Giorgione.

L. 41 × 33,6 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 31)



Fig. 27

Teniers al reproducir esta obra no le adjudicó autor en el marco, pues en la colección del archiduque constaba como de autor desconocido (Inv. 1659, núm. 176).

Este anonimato es de extrañar, pues en el reverso de la pintura del museo vienés hay una inscripción del siglo XVI con la atribución correcta "1506 en el I de junio esto fue pintado del maestro Zorzi (en veneciano Giorgio = Zorzi) de Chastel Fra(nco) colega del maestro Vincenzo Chaten (a) a instancia de misier giacomo". En el inventario de Bartolomeo della Nave de 1636 aparece como obra de Giorgione, y así figura también en la colección de Hamilton en Inglaterra (Inv. 1649, núm. 56). Posiblemente la inscripción no debía de estar visible ya a mediados del siglo XVII. Fue descubierta por Dollmayr en 1882. Justí, en 1908, confirmó la importancia de este descubrimiento atribuyéndola a Giorgione y desde entonces ha sido universalmente aceptada esta atribución con rarísimas excepciones.

A pesar de desconocer su autor, el archiduque debió estimar este retrato, pues lo hizo incluir en la pintura que estudiamos y en la galería archiducal de la puerta entreabierta de Munich (núm. 1.840, Fig. 10). En la galería del Prado se puede ver claramente la parte inferior del retrato con la mano izquierda de la retratada, que fue cortada posteriormente para colocar la pintura en un marco ovalado.

12. *Joven con sombrero* (Fig. 28)

Sin inscripción

Atribución actual: Giorgione (?).

L. 37 × 28 cm.

París. Colección Jacques Mons.



Fig. 28

Este retrato aparece también sin atribución en el marco en la llamada galería de pinturas del archiduque de la puerta entreabierta de Munich (núm. 1.840, Fig. 10), y figuraba recientemente en la colección de Jacques Mons de París. Se desconoce su origen pero podría tratarse de una de las obras de Giorgione adquiridas por Hamilton en la colección della Nave o Priuli.

13. *Tobías enterrando a los israelitas*

Inscripción: FETTI

Atribución actual: Domenico Fetti.

T. 43 × 84 cm. (según el *Theatrum Pictorium*)
Polonia. Colección particular (?).

Debe ser la pintura descrita en el inventario del archiduque de 1659, número 177, como "Fetti. Enterrando una mujer muerta", y que, como hemos dicho al referirnos a la otra pintura de Fetti, perteneció antes al duque de Hamilton en cuyo inventario de 1649 (núm. 169) figura como "una pieza de historia de Fetti". Está reproducida por Teniers en las galerías archiducal de Munich (núm. 1.840, Fig. 10), de Viena (Museo de Historia del Arte, núm. 739, Fig. 7), de Petworth House (Fig. 8) y en el *Theatrum Pictorium* (núm. 216). También figura ilustrada en el catálogo de Storffer (I, 330) y en el *Prodromus* (1735, lám. 22). Según noticias de K. Garas ésta es la pintura *Tobías entierra a sus muertos* de Fetti que estaba en Polonia en 1930¹⁸.

14. *Cristo y la adúltera* (Fig. 29)

Inscripción: TITIANVS

Atribución actual: Tiziano.

L. 82,5 × 136,5 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum
(núm. 114)



Fig. 29

Esta magnífica representación del pasaje del Evangelio ha sido estimada por la mayoría como obra original de Tiziano, aunque ha planteado dudas entre algunos críticos que la han considerado, en parte, obra de taller.

Oberhammer, en un artículo monográfico sobre esta pintura¹⁹, publicó unas radiografías que probaban que el pintor había cambiado la posición de las figuras y concluyó que no podía tratarse de una copia, sino de una obra temprana de Tiziano. Wetthey es de la misma opinión²⁰ por las razones aducidas y, por su gran calidad, la considera una obra original de Tiziano sin terminar, de hacia 1511 por sus grandes analogías con los frescos de Padua realizados en esa fecha.

Según sabemos por Ridolfi, perteneció a Bartolomeo della Nave y está también citada en la correspondencia de Hamilton y Feilding en 1637. Fue adquirida por Hamilton a finales de 1637 (Inv. 1649, núm. 8), y a su muerte por el archiduque (Inv. 1659, núm. 131); pasando después a las colecciones imperiales en cuyos inventarios y catálogos aparece reproducida (Storffer, núm. 227; *Prodromus*, lám. 24).

Teniers la incluyó, además, en la galería de Bruselas (Fig. 6), Viena (Museo de Historia del Arte, núm. 739, Fig. 7), Petworth House (Fig. 8), duque de Bedford (Woburn Abbey) y la vendida en Sotheby's (1975), además de realizar el *pastiche* para el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 67).

Existen dos copias una en el Museo Nacional de Budapest y otra en el Museo Cívico de Padua.

15. *Dama con un tarro en la mano.* *"La Magdalena"* (Fig. 30)

Inscripción: PALMA

Atribución actual: Palma el Viejo.

T. 50 × 45,5 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 66)

Figuró como obra de Palma en las colecciones de Bartolomeo della Nave (Inv. 1636, núm. 65), del duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 65) y en la del archiduque Leopoldo Guillermo (Inv. 1659, núm. 162).

Teniers copió esta pintura en las galerías archiducal de Viena (Museo de His-



Fig. 30

toria del Arte, núm. 739, Fig. 7), Munich (núm. 1.840, Fig. 10) y Petworth House (Fig. 8). El *pastiche*, que perteneció a la colección del duque de Marlborough, pasó más tarde a la colección de su alteza la Princesa Real, y actualmente pertenece a una colección privada inglesa. Esta copia de Teniers sirvió para que Lucas Vorsterman el Joven ejecutase el grabado del *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 196).

En los catálogos más recientes del Museo de Viena se le considera obra de Palma el Viejo de hacia 1515-1520²¹.

16. Retrato masculino

Inscripción: HOLBEIN

Atribución actual: Hans Holbein el Joven (?).

Paradero desconocido.

Sabemos por el inventario de su colección de 1659 que poseía cinco retratos atribuidos a Holbein, pero ninguno se corresponde con el aquí reproducido, el cual presenta ciertas semejanzas con el conservado en Viena, atribuido hoy a Jan van Hemessen.

17. Paisaje con pastores

Inscripción: BASSANO

Atribución actual: Francesco (?) Bassano.

73 x 94 cm. (según medidas del inventario de 1659)

Paradero desconocido.

Parece más bien obra de Francesco Bassano, aunque en el *Theatrum Pictorium* está atribuido a Jacopo (1660, núm. 151: "J. Bassan, p. 3 alta 5 Lata Q Boel S.") (Fig. 54 b). El *pastiche* de Teniers, según Francesco (?) Bassano (Fig. 54 a), perteneció al duque de Malborough y actualmente al Museo Metropolitano de Nueva York. Teniers lo incluyó además de en esta galería archiducal del Museo del Prado, en las de Munich (núm. 1.841 y 1.819, Fig. 11 y *Cat. núm.* 2), Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6), en la colección Abergavenny y en el gabinete firmado por Teniers que perteneció a P. Steinberg (Fig. 13).

Formó parte de la colección de Bartolomeo della Nave (Inv. 1636, num. 85), de la del duque de Hamilton (Inv. 5, caja 15) y de la del archiduque Leopoldo Guillermo, que llevó esta pintura a Viena donde figura en su inventario de 1659 (núm. 155). Inspiró a Teniers para obras suyas de este tema, como sucede en la que perteneció a Sedelmayer y en la reproducida en la galería del Raby Castle, Durham, y en la de Munich (núm. 1.839, Fig. 9).

18. Retrato de joven sin sombrero.

"Autorretrato" (Fig. 31)

Inscripción: GOVRGON

Atribución actual: Giorgione (?).

Papel sobre tabla. 31,5 x 28,5 cm.

Budapest. Szépművészeti Múzeum (núm. 86)

Tiene gran semejanza, a pesar de la diferente posición de la cabeza y de su atuendo, con el retrato del Museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick, considerado por la mayoría como el retrato original citado por Vasari en la colección Giovanni Grimani de Venecia, en cuyo inventario de 1528 consta como "retrato de Giorgione pintado de su propia mano para David y Goliat" y que fue, sin duda, el modelo para el grabado de Coriolano del retrato de Giorgione ya citado en las vidas de Vasari. Pignatti piensa que el retrato de Brunswick podría ser una copia de hacia

1511 del original de la colección Grimani y que el retrato de Budapest no representa la misma persona que el de Brunswick como ya había afirmado K. Garas²². El retrato de Budapest debió de servir de modelo para el grabado del retrato de Giorgione de *Le Meraviglie dell'arte* de Ridolfi (1648, lám. 27 c) y como prueban los inventarios de las colecciones a las que perteneció, fue considerado, por lo menos desde principios del siglo XVII, como obra de Giorgione. Así figuraba en la colección de Bartolomeo della Nave "su pintura hecha por el mismo: Giorgione" (núm. 52); en el del duque de Hamilton (Inv. 5, caja



Fig. 31

29, "una cabeza de Giorgione") y del archiduque Leopoldo Guillermo (1659, núm. 246, "se dice que es de Giorgione, Joven sin sombrero"). Teniers lo incluye entre los retratos de la galería de pinturas del archiduque del Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 739, Fig. 7).

Frimmel, en 1896, lo consideró una copia de Cariani del original de Giorgione. Hadeln, Gronau y Suida pensaron como él que se trataba de una copia. Justi y Zampetti lo creyeron más bien obra de Palma. Pignatti en su monografía citada²³ lo consideró difícil de clasificar, demasiado duro para ser de Palma y demasiado tizianesco para ser de Giorgione.

19. Retrato masculino

Inscripción: TITIANVS

Paradero desconocido.

Recuerda algunos retratos del maestro veneciano como los de Danielle Barbaro del Museo del Prado (núm. 414) y del Museo Metropolitano de Nueva York, pero no es la misma persona. Se ha pensado también que podría tratarse del núm. 304 del inventario de 1659: "Tiziano. Autorretrato", que se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 304)²⁴, pero se trata claramente de otra pintura.

20. *Retrato de anciano con barba*

Inscripción: MORO

Paradero desconocido.

No ha podido ser identificado hasta ahora. Hay dos retratos atribuidos a Antonio Moro en el inventario de 1659, el núm. 388: "un caballero de Malta con calavera y reloj de arena" y el núm. 613: "un hombre joven...". Ninguno de los dos parece poder identificarse con este retrato.

21. *Retrato masculino*

Inscripción: KEY

Paradero desconocido.

Esta pintura no ha podido ser identificada hasta el momento con ninguno de los cinco retratos atribuidos a Willem Key en el inventario, de 1659, de la colección del archiduque de Viena.

Puede que nunca saliera de Bruselas, como ocurrió con bastantes obras flamencas del archiduque que aparecen en las galerías de Teniers. Curiosamente el retrato atribuido aquí a Key tiene semejanza con el grabado del retrato de Tiziano firmado por Agostino Carracci, en 1587, de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, inspirado probablemente en un autorretrato perdido del maestro²⁵.

22. *Retrato de un caballero de Malta*

Inscripción: I. TINTORET (TO)

Paradero desconocido.

Se le ha identificado equivocadamente²⁶ con el retrato masculino mal llamado de Filippo Strozzi, de Tiziano, que se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena y que perteneció al archiduque. Está reproducido en otras galerías de Teniers. Pero un simple examen de esta obra es suficiente para ver que son completamente diferentes.

23. *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño (Fig. 32)*

Inscripción: MABVES

Atribución actual: Jan Gossaert, llamado "Maebuse".

T. 109 × 82 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 894)



Fig. 32

No se conoce el origen de esta pintura que Pawels considera como "la interpretación más pura del arte italiano en Flandes"; las únicas noticias que se tienen, anteriores a su reproducción en el cuadro del Prado y a su entrada en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 398) como "obra original de Johan de Maubege", es que perteneció a Pierre Holman en Meir y a Augusto Tyssen que la vendió al archiduque Leopoldo Guillermo. Podría haber sido encargada por una corporación de

pintores cuyo patrono era siempre San Lucas²⁷.

Friedländer la considera una segunda versión de hacia 1520, de la que había realizado Gossaert cinco años antes (h. 1515) para la iglesia de San Romualdo de Malinas (actualmente en la Galería Narodni de Praga). Kroning opina que *La visión de San Bernardo* de los Uffizi, ejecutada en 1506 por Fra Bartolomeo, ha servido de modelo a la composición y Weicsz cree encontrar la fuente de inspiración en la *Madonna Tempi* de Rafael o en Donatello. La pintura reproduce en la parte superior del pilar central uno de los pilares del fresco de Santa María sopra Minerva de fray F. Lippi con los motivos invertidos y una mayor plasticidad.

Está reproducida en el *Prodromus*.

24. *San Sebastián*

Inscripción: P. VERONÉS

Atribución actual: Paolo Veronés (?).

L. 114 × 71 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.538)

Teniers copió también esta obra en la galería de pinturas del archiduque de la puerta entreabierta de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) en sitio igualmente preferente.

Está incluida en el citado inventario de 1659 (núm. 108) y reproducida en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 114). También figura en el *Prodromus* grabado por Prenner (lám. 15). En los catálogos de Mechel (1783), Engerth (1884) y Caliri (1888) se sigue atribuyendo a Veronés hasta que en el catálogo de 1894 se propone el nombre de Farinatti; Suida consideró esta obra pareja de la de San Juan Bautista —también procedente de la colección del archiduque y atribuida a Veronés (Museo de Historia del Arte, núm. 1.545)— y ambas de mano del maestro de hacia 1565. Pignatti la cree obra de Carletto Veronés²⁸.

Perteneció a la colección de Bartolomeo

della Nave (núm. 77) y a la del duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 86).

Existe una copia libre de Teniers firmada (C. 26,3 × 19,2 cm.) en el Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe.

25. *La agresión*

Inscripción: GOVRGON

Atribución actual: Giorgione.

60 × 74 cm.

Paradero desconocido.

Pignatti, en su monografía sobre Giorgione, citada anteriormente, incluye esta pintura entre las obras perdidas del maestro²⁹.

Perteneció sucesivamente a la colección de Bartolomeo della Nave, en cuyo inventario de 1636 constaba como obra de Giorgione; a la del duque de Hamilton (Inv. núm. 50) y a la del archiduque Leopoldo Guillermo en cuyo inventario de 1659 (núm. 215) figuraba también como Giorgione. Teniers incluyó esta pintura en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1653, núm. 27; ed. 1660, núm. 17. "Giorgione p. Q. Boel S."). La copia de Teniers o *pastiche* (T. 22 × 32 cm.) pertenece a la colección Grounau de Londres (Fig. 33). Está reproducida en el *Prodromus* (lám. 21).



Fig. 33

26. *Eneas se despide de Dido*

Inscripción: A. CHAVONE

Atribución actual: Andrea Schiavone.

L. 62,5 × 115 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 5.819)

Como hemos visto al referirnos a la pintura de Schiavone, núm. 8, situada enfrente, forma pareja con ella y se trata también de un episodio de la serie de Eneas. K. Garas la considera perteneciente a la serie citada junto con otras pinturas de Schiavone que pertenecieron al archiduque y constan en su inventario de 1659 (núms. 104, 181, 184 y 285).

Perteneció a las colecciones de Alessandro Vittoria, Bartolomeo della Nave (núm. 100) y Hamilton. Está reproducida en las galerías archiduciales de Munich (núm. 1.841, Fig. 11), Bruselas (Fig. 6) y colección Abergavenny. Teniers la incluyó también en el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 135: "A. Schiavone, pág. 4 alta y lata Q. Boel S."). En el inventario de 1659 consta como obra de Schiavone. El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Chistie's, 28-VI-1886, núm. 142).

27. *La Adoración de los Reyes Magos* (Fig. 34)

Inscripción: P. VERONÉS

Atribución actual: Paolo Veronés.

L. 211,7 × 174 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.515)

Fue adquirida por lord Feilding para su cuñado Hamilton en la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 75). En el inventario de Hamilton de 1649 aparece con el núm. 77. El archiduque Leopoldo Guillermo la compró entre 1649 y 1651 y consta en su inventario de 1659 (núm. 86) como obra original de Veronés, y así sigue figurando en los inventarios y catálogos del siglo XVIII (Storffer 1720, núm. 181), Mechel (1783, núm. 19) y del siglo XIX

(Engerth 1884, 406-407, núm. 576). Algunos de los críticos del siglo XX, como Fiocco y Berenson, la consideraban obra preponderantemente de taller y Marini (1968) pensaba que era una versión con variantes del lienzo del mismo tema de Dresde, en parte de taller. En los catálogos del Museo³⁰ aparece como original del maestro. Para Pignatti es obra del último decenio de la vida del artista en la que prevalecen los caracteres del taller con acen tuado luminismo "a la manera de Carletto".



Fig. 34 a

Está reproducida en el *Theatrum Pictorium* de Teniers (ed. 1660, núm. 123) como pintada por Veronés y grabada por J. Troyen. Prenner la grabó también en el *Theatrum Viennae* (1728-1733).

Teniers la reprodujo en las galerías archiduciales de los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6), del Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 739, Fig. 7) y su réplica de Petworth House (Fig. 8).

28. *Descendimiento* (Fig. 35)

Inscripción: I. TINTORET

Atribución actual: Jacopo Tintoretto.

L. 91 × 122 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.565)

Los especialistas en Tintoretto lo han considerado hasta fecha reciente réplica de taller en tamaño reducido del original de Tintoretto en la Galería de la Academia de

Viena (núm. 217, L. 227 × 294 cm.). Sin embargo, Palluchini³¹ no duda, debido a su estilo y gran calidad, que se trata de una obra autógrafa de Tintoretto realizada hacia 1547-1549, con anterioridad a la citada en la Academia, donde el maestro elimina la figura masculina de la derecha y los árboles del fondo, que existen en la del Museo de Historia del Arte, resultando la composición dramáticamente cerrada.



Fig. 35

Perteneció a las colecciones de Bartolomeo della Nave (núm. 132), duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 154) y archiduque en cuyo inventario de 1659 consta con el núm. 262, también como obra de Tintoretto.

El archiduque debía tenerlo en gran estima, pues Teniers lo reproduce además en las galerías archiducuales de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6) y Munich (núm. 1.841, Fig. 11) y en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 109). En la galería de Munich aparece en sitio de honor, en primer plano con un marco diferente a los demás.

La Galería Pitti de Florencia posee una réplica de taller (núm. 248).

29. *Descanso en la huida a Egipto* (Fig. 36)

Inscripción: TITIANVS

Atribución actual: Tiziano.

T. 46,3 × 61,5 cm.

Longleat. Wiltshire. Marqués de Bath.



Fig. 36

Esta tablita de Tiziano ha sido considerada por Suida³², Palluchini y Wethey³³ como una de las primeras *sacras conversaciones* del pintor, ambientadas en paisajes abiertos. Aparece en la galería del archiduque de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) de Teniers, que también la incluye en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 63), en que figura como pintada por Tiziano y grabada por Theodore van Kessel. El *pastiche* (T. 17,5 × 25,3 cm.) realizado por Teniers para el *Theatrum Pictorium* se conserva en colección particular inglesa³⁴. Procede de la colección de su alteza la Princesa Real (venta Christie's, 26-XI-1976).

La tabla del marqués de Bath perteneció a la colección del duque de Hamilton, donde figuraba ya como obra de Tiziano (Inv. 1649, núm. 22) y fue adquirida entre 1649-1651 por el archiduque Leopoldo Guillermo, en cuyo inventario de 1659 aparece registrada (núm. 96) y consta en los inventarios de las colecciones imperiales de Viena hasta 1796. En 1809 salió rumbo a Francia y en 1815 se encontraba en la iglesia de Santa Isabel (París). Se vendió en Christie's, Londres, 1-VI-1878, (núm. 124).

Las figuras tienen la cálida belleza característica del maestro; su aire melancólico y el paisaje son típicos de sus obras juveniles y recuerdan a Giorgione. Iconográficamente la composición está muy relacionada con la versión de mayor tamaño de la colección Contini-Bonacossi de Florencia, considerada por algunos como original de Tiziano de hacia 1609 y por otros como copia de la pintura que estudiamos.

30. *San Nicolás de Bari y la Magdalena*

Inscripción: IAN BELLINI

Atribución actual: Antonello de Mesina.

T. 55,5 × 35 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 2.574)

Es un fragmento de la *pala* —retablo— de la iglesia de San Casiano de Venecia, realizado por Antonello entre los años 1475-1476 por encargo del patricio Pietro Bon. En efecto, ahora sabemos que, en 1620, con motivo de una restauración en la citada iglesia se dividió en varios fragmentos, que pertenecieron sucesivamente a las colecciones de Bartolomeo della Nave (núm. 122) —donde figuraba como obra de Antonello de Mesina—, de Hamilton y del archiduque Leopoldo Guillermo. En esta última colección los fragmentos estaban atribuidos a Giovanni Bellini, como consta en las láminas 3, 4, 5 y 6 del *Theatrum Pictorium* y así aparecen en el inventario de 1659 los cinco fragmentos por separado.

Este fragmento que estudiamos se relaciona directamente con el central de la Virgen y el Niño que incluía las manos de la Magdalena, y está colocado a su izquierda. Aparece en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 4), (Fig. 67 c). El *pastiche* de Teniers (1972, núm. 1, Fig. 67 d), conservado en una colección particular inglesa, perteneció al duque de Marlborough, Blenheim Palace y fue vendido en Christie's, 28-VI-1886. Está reproducido también en la galería de pinturas del archiduque de Munich (núm. 1.840, Fig. 10).

31. *Dama con una comadreja*

Inscripción: TITIANVS

Atribución actual: Seguidor de Tiziano, escuela veneciana del siglo XVI.

L. 86 × 65 cm.

Escandinavia (?). Con anterioridad en Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 5.667), hasta 1933

Klara Garas³⁵ propuso la identificación de este retrato con el núm. 17 del inventario Ludovisi de 1633, que fue regalado a Felipe II con su pareja y conocido en España como Tiziano y su mujer. Wethey, en cambio, cree que el ejemplar de Tiziano al que se refiere K. Garas ha desaparecido. Engerth y Hadeln consideraron esta pintura, como obra de escuela; y Suida³⁶ como original de Tiziano situándola en Escandinavia. Wethey la incluye entre las obras de escuela veneciana del siglo XVI relacionadas con la versión citada de Washington³⁷. Figura en el *Prodromus* (lám. 21).

La versión que perteneció a Leopoldo Guillermo consta en el inventario de 1659 con el núm. 197, como pintada por Tiziano y grabada por L. Vorsterman el Joven (Fig. 51) apareciendo reproducida en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 94). Teniers la incluye también entre las pinturas de las galerías archiduciales de Munich (núm. 1.819 y núm. 1.841, *Cat. núm.* 2 y Fig. 11) y de Viena (núm. 9.008, Fig. 12) así como en la réplica de esta última pintura del Museo Lázaro Galdiano (*Cat. núm.* 3). Con toda probabilidad es la pintura de Hamilton que consta en su inventario núm. 5 (anterior a 1643), en la caja 17. El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 121).

32. *El Buen Samaritano* (Fig. 37)

Inscripción: BASSANO

Atribución actual: Francesco Bassano.

L. 73 x 98,4 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 12)

Francesco Bassano debió realizar esta pintura entre los años 1575-1580. Ridolfi la vio en el estudio de Bartolomeo della Nave. El original de Viena estaba atribuido por E. Arslan a Leandro Bassano³⁸.

Perteneció a Bartolomeo della Nave (núm. 90) y al duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 87). En el inventario del archiduque de 1659 figura como obra de



Fig. 37

Giacomo Bassano (núm. 264). El *pastiche* de Teniers que perteneció al duque de Marlborough, fue vendido en Christie's (28-VI-1886, núm. 149) y se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York. Existía otra versión en la colección Seilern de Londres, que lleva como la anterior el monograma de Teniers y el núm. 17 en el reverso (Londres, 1862, núm. 152), y se conserva actualmente en el Instituto Courtauld de Londres donde fue exhibido recientemente; ha estado considerado como una réplica de Teniers, y Davidson opinaba que era el único caso excepcional en que Teniers había realizado dos copias de un cuadro del archiduque³⁹. Algunos autores como W. A. Liedke no lo consideran obra de Teniers; curiosamente tanto el Museo Metropolitano como el Instituto Courtauld creen que la obra que ellos poseen es la procedente de la colección Marlborough.

Está reproducida en el *Theatrum Pictorium* (núm. 145), en las galerías archiduciales de Teniers de Viena (núm. 739, Fig. 7) y de Petworth House (Fig. 8). También figura en el *Prodromus* (lám. 7).

33. *La toilette de Venus*

Inscripción: COREGIO

Atribución actual: Correggio (?).

62,4 x 83,2 cm. (según *Theatrum Pictorium*).

Paradero desconocido.

Esta pintura, junto con su pareja (Inv. 1659, núm. 291), se ha perdido, apareciendo ambas reproducidas en el *Theatrum*

Pictorium (Fig. 50) como obras de Correggio y según K. Garas pertenecieron a la colección Hamilton⁴⁰.

La obra está atribuida a Correggio en todas partes: en el inventario de 1659 (núm. 231) y en los cuadros de Teniers en los que aparece reproducida: las galerías archiduciales de Munich (núm. 1.819, *Cat. núm.* 2), Viena (núm. 739, Fig. 7), de la colección Harrach, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (*Cat. núm.* 3) y de la antigua colección Saumarez. También en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 26). El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 86).

Figura en el inventario de Hamilton número 5, caja 30; en el catálogo de Storffer y en el *Prodromus* (lám. 16). Después del inventario de 1772 (núm. 295) no vuelve a constar en los inventarios de las colecciones imperiales y según noticias recientes del Dr. W. Prohaska, sigue desconociéndose su paradero. Está incluido en las series publicadas en Londres (París, 1881, lám. 66).

34. *Alegoría de Escipión el Africano*

Inscripción: A. CHAVONI

Atribución actual: Andrea Schiavone.

L. 62,5 x 92 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 1.558)

Según los catálogos del Museo de Historia del Arte es pareja del núm. 1.568 del mismo museo, que representa a Marcus Curius Dentatus y perteneció también a la colección del archiduque. K. Garas considera que formaría parte de la serie *Eneas*⁴¹. Perteneció a la colección de Alessandro Vittoria, de Bartolomeo della Nave (núm. 100) y a la de Hamilton (Inv. 5, caja 18; núm. 1.649, núm. 121). Figura en el *Theatrum Pictorium* de Teniers (ed. 1660, núm. 138) como obra de Schiavone grabada por Q. Boel, y en el inventario de 1659 de Viena (núm. 181) también atribuida a este pintor. El archiduque era muy aficio-

nado a este maestro veneciano y, actualmente, figuran procedentes de su colección catorce obras suyas en el Museo de Historia del Arte de Viena.

Teniers la reprodujo invertida también en la galería archiducal de la colección Abergavenny. El *pastiche* pertenece a una colección privada inglesa. Anteriormente formó parte de la colección de su alteza la Princesa Real (vendido en Christie's, 26-XI-1976, núm. 9). Figura también en el *Prodromus* (1735, lám. 11) y en el catálogo de Engerth (1882-1886, núm. 423).

35. *Retrato de un joven con sombrero* (Fig. 38)

Inscripción: LEONARDO DA VINCI

Atribución actual: Cesare de Sesto (?).

Paradero desconocido. Anteriormente en el Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 341)

En el Museo de Viena figuraba con el número 341, atribuido a Cesare de Sesto en fecha anterior al inventario de 1921. Había pertenecido al duque de Hamilton y consta en sus inventarios de la siguiente manera: en el Inv. núm. 5, caja 29: "La cabeza de un joven con una joya en su gorra" y en el inv. de 1649 núm. 174: "Leonard da Vinci. Le portrait d'un jeune homme".

Teniers lo reprodujo en la galería archiducal de Munich de la puerta entreabierta (núm. 1.840, Fig. 10), también atribuido a Leonardo en el marco. En el inventario del archiduque Leopoldo Guillermo de 1659 (núm. 282) consta como obra de autor desconocido. Figura también en el *Prodromus*.



Fig. 38

36. *Retrato masculino*

Inscripción: BASSAN

Atribución actual: Bassano (?).

L. 47 x 40 cm. (aproximadamente según inventario de 1659).

Paradero desconocido.

Teniers copió este misterioso retrato en la galería archiducal de Munich (núm. 1.840, Fig. 10), en un sitio parecido a este que ocupa en la del Prado. K. Garas considera que se trata del retrato de Bassano que consta en el inventario de 1659 con el núm. 163, y que había pertenecido a Bartolomeo della Nave (núm. 88 ó 89). Es posible que sea el *Retrato de hombre* de Bassano inventariado en 1649 (núm. 94) en la colección Hamilton.

37. *Venus y Cupido* (Fig. 39)

Inscripción: PARIS BORDONE

Destruído. Anteriormente en el Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 2.418)



Fig. 39

La composición, muy típica del renacimiento italiano, recuerda al original de Paris Bordone del Museo Nacional de Varsovia (núms. 187 y 158). Estuvo depositado en el Reichkanzlei de Berlín, donde fue destruido al final de la guerra mundial.

Está reproducido en el grabado del *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 21) y consta en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 125) como *Venus y Cupido* de Paris Bordone. Antes de pertenecer a Leopoldo Guillermo formó parte de la colec-

ción de Bartolomeo della Nave (Inv. 1638, núm. 96) y de la del duque de Hamilton (Inv. 1649, núm. 107) siempre atribuido a Bordone. El *pastiche* de Teniers figuró en la colección del duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 178).

38. *La Circuncisión* (Fig. 40)

Inscripción: P. P. RUBENS

Atribución actual: Pedro Pablo Rubens.

L. 105 x 74 cm.

Akademie der bildenden Künste de Viena, (núm. 97)



Fig. 40

Puede ser el *modello* o una réplica perdida del original del maestro flamenco, que se conserva en la iglesia de los jesuitas de San Andrés y San Ambrosio de Génova, encargado en 1605 para el altar mayor por el P. Marcelo Pallavicino, fundador de la citada iglesia. La composición tiene recuerdos romanistas pero ya es muy italianizante a la manera de Correggio; los colores son intensos al modo veneciano y su claroscuro denota influencias de Tintoretto. Existe un magnífico modelo muy acabado y de considerables proporciones en la Academia de Viena, muy concordante con la composición definitiva de la iglesia genovesa y aún más parecido al lienzo que perteneció al archiduque. Este debió ser menor que el original (429 x 277 cm.),

pero parece mayor que el modelo, de aproximadamente unos 2 m. de altura, comparándolo con las figuras humanas del cuadro del Prado. Sus proporciones son tan parecidas a las del *modello* que puede que se trate del mismo, como opina Held⁴².

El archiduque pudo no haberse llevado el cuadro de Rubens a Viena pues no consta en el inventario de su colección de 1659, y haber desaparecido en el incendio del palacio de Coudenberg de 1731, pero lo más probable es que se trate del *modello* de Viena por su semejanza con él en proporciones y detalles.

Teniers copió el lienzo fiel y hábilmente con el mismo colorido que las dos obras de Rubens que subsisten. En el catálogo de la exposición de Génova (1978), "Rubens e Genova" se cita esta pintura de Teniers⁴² que reproduce "la otra Circuncisión" con los mismos caracteres compositivos y estilísticos y "proporcionalmente más ancha que el retablo de Génova" lo que reforzaría la teoría de que el retablo de Rubens fue recortado a ambos lados después de su ejecución. Held cree que Rubens lo pintaría en Roma en 1605 y lo enviaría a Génova reformándole en 1607 *in situ*.

E. Martin en 1954 publicó otro modelo para la Circuncisión, procedente de una colección privada, con ciertas diferencias significativas con la pala de Génova y el *modello* de Viena. Rooses cita un dibujo de la composición que perteneció a Thomas Lawrence y un boceto que figuraba en la testamentaria de Rubens y que serviría, probablemente, para el grabado de A. Lommelin (1886, pp. 202-203). El boceto fue cedido por los herederos del pintor al grabador de Amberes Antonio Vrancx (1870, p. 95).

39. Los tres filósofos (Fig. 41)

Inscripción: GOVRGON

Atribución actual: Giorgione.

L. 123,8 x 144,5 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 111)



Fig. 41

La identificación del tema de esta famosa composición de Giorgione no es fácil y ha habido muy diversas interpretaciones. Michiel la describe por primera vez en 1525 en la casa de Tadeo Contarini en Venecia: "El lienzo al óleo de los tres filósofos en el paisaje..., empezado por Zorzo de Castelfranco y terminado por Sebastiano Venetiano"⁴⁴. En el inventario del archiduque de 1659 (núm. 128) figura como "los tres matemáticos de Giorgione". A principios del siglo XX se identificaba a las figuras como astrónomos o astrólogos siguiendo con algunas variaciones la descripción de Michiel⁴⁵.

En 1636 —cien años después de verlo Michiel en la colección de Tadeo Contarini— seguía en Venecia, en la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 42), de allí pasó a la de Hamilton en Londres de 1638 a 1649, en cuyo inventario consta (núm. 47). Entre 1649 y 1651 pasa a la colección del archiduque en Bruselas; podemos verlo reproducido por Teniers en la galería archiducal de los Museos Reales de Bélgica en Bruselas firmado en 1651, y en 1659 figura ya en el inventario de Leopoldo Guillermo en Viena (núm. 128). Teniers la incluye además de en la galería de Bruselas (Fig. 6), en las de Madrid (*Cat. núm. 1*), Munich (núm. 1.819 y 1.841, *Cat. núm. 2* y Fig. 11), Viena (núm. 739, Fig. 7) y Petworth House (Fig. 8). Está reproducida en el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 20) como pintada por Giorgione y grabada por Jan van Troyen, y la copia de Teniers o *pastiche* se encuentra en la Gale-

ría Nacional de Dublín (núm. 390); procede de la colección del duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 85). Teniers, que copió fielmente el original de Giorgione en las galerías de pinturas citadas y en el *Theatrum Pictorium*, se permite en cambio ciertas libertades en esta copia de Dublín que hace pensar que ésta no es la utilizada para el *Theatrum Pictorium* o que haya sido retocada posteriormente.

Se han sugerido fechas muy variadas pero la más probable es la de 1508-1509, apoyándose en su similitud con la composición original del *Banquete de los dioses* de Bellini de la Galería Nacional de Washington que, aunque firmada en 1514 se considera casi unánimemente empezada unos años antes⁴⁶. Una vez más el pintor mayor se inspiraría en una idea del artista más joven.

40. Santa Margarita (Fig. 42 a)

Inscripción: RAFAEL VRBINO

Atribución actual: Rafael.

T. 192 x 122 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 171)



Fig. 42 a

Este cuadro era conocido desde 1528 en que Marcantonio Michiel (*Notizie*) lo cita en casa de Zuanantonio Venier en Venecia. De allí pasó a otra colección veneciana, la de la familia Priuli, donde según



Fig. 42 b.

Boschini⁴⁷ permaneció atesorado durante un siglo. Sansovino escribe en 1581 de esta colección y del orgullo de la familia por sus pinturas en Ca Priuli.

Uno de sus miembros, el procurador de San Marcos, Michele Priuli, se vio obligado a vender algunas piezas y entre ellas la considerada más valiosa: la *Santa Margarita*. La noticia de ello llegó hasta la corte inglesa; lord Arundel y Hamilton intentaron adquirirla, el primero a través de su agente Petty y Hamilton por medio de su cuñado el vizconde Feilding, embajador de Inglaterra en Venecia. La correspondencia que se cursa en 1637 entre los dos cuñados es reveladora sobre el gran interés de ambos nobles y su respectiva emulación. Hamilton había oído decir al propio Arundel y así lo escribe a Feilding que el procurador Priuli tenía algunas de las mejores pinturas de Venecia y que la mejor era la *Santa Margarita*. El 27 de octubre de 1637 escribía Hamilton a Feilding: "me fastidiaría enormemente que usted se fuera de Venecia sin haber adquirido la colección de La Nave y el Rafael (Santa Margarita) cualquiera que sea su precio...". El 5 de diciembre de ese año Feilding escribe a Hamilton que se ha alegrado mucho de ver el disgusto de Petty al contarle el acuerdo a que ha llegado con Priuli en pagarle "4.500 ducados ordinarios y 100 coronas además de devolverle copias de los cuadros con marcos nuevos que con la recompensa al intermediario

llegara a la cifra de 5.000 ducados. Las pinturas las llevará a mi casa la semana que viene..." (*Santa Margarita* y siete más)⁴⁸, y Howarth en su obra *Lord Arundel and his circle*⁴⁹ creyó equivocadamente que Arundel había conseguido comprar la famosa santa. Como podemos observar la *Santa Margarita* en la galería del Prado —y en los otros cuadros que citaremos de Teniers— está situada en lugar preeminente. Aquí en primer plano, al lado del archiduque, y además es la única que lleva un cortinaje, como solía hacerse con los cuadros más preciados en el siglo XVII para preservarlos de la luz.

Es difícil darse cuenta de la importancia que se llegó a conceder a la posesión de estas obras de arte por parte de los coleccionistas. Feilding nos da una cierta idea al hacerle una exagerada y pintoresca descripción a su cuñado de la muerte del procurador Priuli que rueda las escaleras de San Marcos poco después de la venta de los cuadros, comentando que "le hubiese sido imposible vivir habiéndose separado de su Santa".

A partir de finales del siglo pasado, la atribución más generalizada ha sido a Giulio Romano, desde Passavant (1839) a Dollmayr (1895) que lo considera obra de este pintor y de Penni, y tras diversos cambios de criterio, Oberhuber lo considera de nuevo obra de hacia 1518 del maestro⁵⁰ y J. P. Cuzin se pregunta si el dibujo sería de Rafael, pues el dragón está próximo a la *Santa Margarita* del Louvre que él considera obra de Rafael y advierte la influencia de Leonardo que hay en las dos pinturas y piensa que la *Santa Margarita* está influida por la *Leda* de este pintor⁵¹. Esta pintura ocupó un lugar de honor en la colección Hamilton, en cuyo inventario de 1645 figura en primer lugar ("Ste. Marguerite aussi grand que le naturel avec le Dragon et un beau paysage 12 palmes de hauteur et 7 en largeur et il est peint sur bois, et de la plus excellente manière de Raphael d'Urbain") y en la colección del archiduque, como es notorio por la cantidad de veces que Teniers lo reprodujo y el sitio preminente en todas sus galerías ar-

chiduales. Teniers lo incluyó en las galerías archiduales de Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6), Viena (Museo de Historia del Arte, núm. 739, Fig. 7), Petworth House (Fig. 8), Munich (núm. 1.841, Fig. 11), colección duque de Bedford, de Abergavenny y en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 2 "Raphael Urbino, p. I"), Troyen S. en la primera lámina (Fig. 42 b). El *pastiche* de Teniers está en la Galería Glasgow (núm. 37, T. 27 x 20,8 cm.) y se exhibió en la exposición "Brueghel, Une dynastie de peintres"⁵².

41. *Mujer ante el espejo* (Fig. 43)

Inscripción: TITIANVS

Atribución actual: Tiziano y taller.

Praga. Museo del Castillo



Fig. 43

Es una composición de Tiziano muy repetida cuya versión original, aceptada unánimemente como tal por su gran calidad, es la del Museo del Louvre, ejecutada hacia 1515. Perteneció a la colección de los Gonzaga de Mantua, a Carlos I de Inglaterra y Luis XVI, estando en el Louvre desde 1792.

La versión que poseyó el archiduque —según puede apreciarse en esta copia de Teniers— se parece muchísimo con ligeras diferencias a la existente en el Museo del Castillo de Praga, obra de Tiziano y su taller de hacia 1520. En la versión de Teniers, la joven no lleva turbante y falta el espejo convexo que hay en las restantes versiones sustituido aquí por un armario con las letras VVP. Wetthey considera que

podían significar Vecellius Venetus pinxit y ser una invención de Teniers⁵³. Es difícil saber si esta pintura sería una versión modificada por el mismo Tiziano hoy desaparecida o si podría tratarse del cuadro de Praga copiado aquí libremente por Teniers.

42. *Joven veneciana, llamada Violante* (Fig. 44)

Inscripción: PALMA

Atribución actual: Tiziano.

T. 64,5 × 50,8 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 65)



Fig. 44

La identificación con Violante se debe a las dos violetas que lleva en el escote, igual que el personaje femenino de *La Baccanale* de Tiziano del Museo del Prado, identificada como Violante, amante del pintor, por llevar las violetas junto a la firma de Tiziano en ese íntimo lugar. Rüdolfi la cita en la colección de Bartolomeo della Nave como *La Gattina* de Tiziano⁵⁴. En la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 29) constaba como: "Una pintura de una mujer llamada la bella Catt, una pieza rara de Tiziano" pero desde su entrada en la colección del archiduque prevalece la atribución a Palma el Viejo hasta que Longhi (1927) y Palluchini (1969) devolvieron su autoría a Tiziano. En los catálogos del Museo de Viena consta como obra de Tiziano de hacia 1516-1518. Sin

embargo, no ha habido unanimidad tampoco en cuanto a esta atribución, pues Baldass (1961) y Wethey (1971) siguen considerándola obra de Palma el Viejo. Así constaba ya en el inventario de 1649 de Hamilton (núm. 67) y en el inventario de 1659 del archiduque (núm. 242), así como en el *Theatrum Pictorium* y en las copias de Teniers —en el marco— en las galerías archiduciales de Viena (Museo de Historia del Arte, Inv. 739, Fig. 7) y Petworth House (Fig. 8). El *pastiche* de Teniers perteneció a Marlborough. Figura ilustrada en los catálogos de Storffer (1733, III, p. 9), Stampart (1735), *Prodromus* (lám. 8). Según se advierte por el grabado y las copias citadas ha sido recortado por la derecha y por la parte inferior.

El hecho de estar reproducido doblemente en el *Theatrum Pictorium* y de figurar en el frontispicio bajo la figura del archiduque da idea de la estimación de que gozaba este bello retrato por parte de Leopoldo Guillermo y de Teniers (Fig. 15).

43. *La Virgen con el Niño* (Fig. 67 a)

Inscripción: IAN BELLINI

Atribución actual: Antonello de Mesina.

T. 115 × 63 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 2.574)

Curiosamente este fragmento tan importante y del que existen numerosas versiones y copias antiguas sólo fue incluido por Teniers en esta galería del archiduque y de forma tan poco visible —sólo el Niño— que Speth-Holterhoff al estudiar las famosas galerías archiduciales de Teniers creyó que era el único fragmento del retablo de San Casiano que no había sido reproducido en ellas⁵⁵ donde figuraba como obra de Antonello de Mesina y en la colección Hamilton (1649, núm. 235). Constaba como Bellini en el *Theatrum Pictorium* (núm. 4) y en el inventario de 1659 del archiduque (núm. 47). Está reproducido en el *Prodromus* (1735, lám. 23). La co-

pia o *pastiche* de Teniers antes sobre tabla y ahora sobre lienzo (22,8 × 12,7 cm.) procede de la colección Cannon y se encuentra en la Universidad de Princeton. Existe una copia de Antonio de Saliba con la firma "Antonellus Messaneus pinxit" en el Museo Cívico de Spoleto; una copia parcial (L. 63 × 52 cm.), antes en la colección Sangiorgi de Roma y hoy en colección privada de Milán, conocida ya por Mather; y otra copia análoga de calidad, quizá obra del taller en la colección Feltrinalli de Milán. Hay además de estas, numerosas copias de menor calidad dispersas por todas partes, sobre todo en Sicilia.

44. *La archiduquesa Isabel Clara Eugenia* (Fig. 45)

Inscripción: A. V. DYCK

Atribución actual: Anton Van Dyck.

L. 109 × 89 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 496)



Fig. 45

Hay muchas réplicas de este retrato originalmente realizado por Rubens grabado por Pontius; una de ellas figuraba con el número 33 en el inventario del palacio de Bruselas que se redactó después de la muerte de la infanta, entre 1633 y 1650. Esta obra se quemó en el incendio del palacio de Coudenberg de 1731 y se había pensado hasta fecha reciente que el retra-

to reproducido aquí era el desaparecido en el incendio. Al no aparecer ya en el inventario de 1659 de Viena se pensó que era un error de Teniers el haberlo atribuido a Van Dyck y que el cuadro no había salido de Bruselas. Sin embargo, la inscripción en el marco es correcta y el cuadro de Van Dyck viajó a Viena con el resto de la colección aunque se omitiera —como ocurrió también con otras obras— en el referido inventario.

Van Dyck debió retratar a la archiduquesa a su vuelta de Italia, a finales de 1627, cuando fue nombrado por ella pintor de la corte. Se inspiró en la citada composición de Rubens para realizar las distintas versiones que hoy existen de este retrato dispersas por el mundo. Para Erik Larssen el original de estas composiciones sería el retrato de cuerpo entero de la Galería Sabauda de Turín, realizado entre 1628-1629⁵⁶, y la de Viena una copia de taller (núm. A87/7). Sólo existe otro ejemplar de cuerpo entero que está en el Museo Vaduz (Liechtenstein); las demás versiones son de tres cuartos, como la que tratamos y están en los museos de París, Parma, Berlín, Budapest, Bruselas y Amberes. Christopher Brown en su monografía sobre Van Dyck⁵⁷ reproduce esta versión del museo de Viena que perteneció a Leopoldo Guillermo como original de Van Dyck y considera algunos de los retratos citados como obras de sus ayudantes supervisadas por él. El Museo del Prado posee una copia literal de estas obras (núm. 2.569). Teniers reprodujo el retrato de Van Dyck en la galería de los retratos reales del archiduque de Munich (núm. 1.839, Fig. 9).

A través de la puerta son visibles los fragmentos de dos cuadros:



Detalle Cat. núm. 1

45. *Cristo muerto velado por tres ángeles* (Fig. 46)

Sin inscripción

Atribución actual: Palma el Joven.

Pizarra, 45 x 56 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 1.546)



Fig. 46

El tema lo repitió Palma el Joven en muchas ocasiones. En el inventario de 1659 de Leopoldo Guillermo figuran varias obras de este maestro con este tema (núms. 185, 190, 229, 287, 317) y concretamente de la composición de *Cristo muerto con tres ángeles* existe otra versión en la Galería de la Academia de Viena y otra de Bassano en la iglesia de Todos los Santos.

Esta pintura figura en el inventario de 1659 (núm. 287) como "Cristo muerto con tres ángeles, de autor desconocido" y en el *Theatrum Pictorium* como obra de Palma el Joven (ed. 1660, núm. 198). Perteneció a la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 188) y a la de Hamilton (Inv. 1649, núm. 144) y aparece ilustrada en el catálogo de Stampart y Prenner de 1735 (*Prodromus*, lám. 15).

Teniers la reprodujo también en las galerías archiducuales de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) y de lady Saumarez (Suffolk).

46. *Venus y Adonis*

Sin inscripción

Atribución actual: A. Schiavone según Tiziano.

62,5 x 42 cm. (según inventario de Bartolomeo della Nave de 1636).

Paradero desconocido.



Fig. 47 a

Sólo es visible algo menos de la mitad izquierda de la versión que perteneció al archiduque de la famosa composición que Tiziano realizó para Felipe II (Museo del Prado, núm. 422, Fig. 47 a). La composición tuvo un gran éxito y existen muchas versiones del maestro y de su taller, las réplicas más conocidas son las de la Galería Nacional de Londres, Galería Nacional de Roma, Museo Metropolitano de Nueva York y Galería Nacional de Washington. El mismo Rubens copió, en su viaje a Es-



Fig. 47 b

pañá en 1628, el original de Tiziano que había en el Alcázar y se inspiró en él para otras composiciones.

El archiduque que tuvo la ocasión de admirarlo en el palacio madrileño, poseyó nada menos que tres versiones del original hoy desaparecidas o no identificadas. La primera figura en el inventario de su colección de 1659 (núm. 309) como obra de

Tiziano. Había pertenecido a Bartolomeo della Nave y a el marqués de Hamilton, en cuyo inventario de 1638 aparece descrita (núm. 186). La segunda versión consta en el inventario de 1659 como "atribuida" a Palma el Joven (núm. 310). La tercera —que creemos es la copiada aquí por Teniers— figura en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 225) y en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, lám. 127) como obra de Andrea Schiavone, grabada por Q. Boel (Fig. 47 b). Esta versión atribuida a Schiavone estaba en 1735 en el Stallburg de Viena y figura reproducida en el catálogo Stampart (*Prodromus*, ed. 1888, lám. 17). Perteneció a Bartolomeo della Nave (núm. 109) y al duque de Hamilton (Inv. de 1649, núm. 116). El *pastiche* de Teniers (T. 27 x 17 cm.) está en la colección de G. Johnson de Filadelfia —atribuido anteriormente a David Teniers, siguiendo a Tiziano— y procede de la colección del duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 136).

Lázaro Díaz del Valle describe esta pintura, hoy en el Museo del Prado,²⁰ en el Alcázar de Madrid en 1653: "Su Majestad tiene en Palacio una tabla^H que es de su mano (Teniers) tiene varias pinturas pequeñas de una lámina donde hay obras de otros grandes pintores y dice David Teniers, pintor de Cámara de S.A.S. y la he visto"⁵⁸. Está citado en los inventarios de 1666 y 1686 del Alcázar, en el cubillo de la pieza de la Audiencia: "Una lámina de vara y media de ancho y vara y quarto de alto de diversas pinturas ymitando a sus autores echo en Flandes con los retratos del Señor Archiduque Leopoldo y el Conde Fuensaldaña de mano de David Theniers tasada en vn mil doblones".

Aparece, de nuevo, en el inventario de 1700-1703, en el mismo lugar, con el núm. 233. En 1747 consta en el palacio del Buen Retiro, descrito erróneamente como estudio del duque de Florencia; y en 1794 en el Palacio Nuevo de Madrid, como estudio de pintura de David Teniers.

NOTAS

* Los nombres de autor con mayúsculas corresponden a los que figuran inscritos en los marcos, que a veces no coinciden con las atribuciones actuales que se indican a continuación.

8. H. TIETZE, 1936, I, pp. 238-239.
9. E. PANOFKY, 1969, pp. 169-171.
10. H. WETHEY, 1975, III, núm. 27.
11. D. HOWARTH, 1985, pp. 140-141.
12. H. WETHEY, 1975, III, núm. 11.
13. T. PIGNATTI, *Giorgione*, 1971, pp. 141, 142.
14. C. RIDOLFI, 1648, ed. Hadeln, 1914-1924, I, p. 383.
15. K. GARAS, 1968, p. 216.
16. K. DEMUS, 1973, p. 196.
17. T. PIGNATTI, 1976, núm. A 385.
18. K. GARAS, 1968, p. 212.
19. W. OBERHAMMER, 1964, pp. 101-136.
- WETHEY, 1975, I, p. 77, núm. 17.
21. K. DEMUS, 1973, p. 128.
22. K. GARAS, "Giorgione et giorgionism au XVII^e siècle", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts*, 1964, núm. 25, p. 51.
23. T. PIGNATTI, 1971, p. 146.
24. K. GARAS, 1968, p. 221.
25. H. WETHEY, 1971, II, lám. 274.
26. EXP. DE BRUSELAS, 1980, pp. 281.
27. C. VAN VELDE, 1987, p. 42.
28. T. PIGNATTI, 1976, cat. núm. A 402.
29. T. PIGNATTI, 1971, pp. 44, 45 y 155.
30. K. DEMUS, 1973, p. 197.
31. R. PALLUCHINI, 1982, I, núm. 131.
32. W. SUIDA, 1935, p. 14.
33. R. PALLUCHINI, 1969. H. WETHEY, 1969, I, núm. 90.
34. EXP. KENWOOD, 1972, núm. 10.
35. K. GARAS, 1967, p. 34.
36. W. SUIDA, 1935, p. 112.
37. H. WETHEY, 1971, II, apéndice p. 187.
38. E. ARSLAN, 1960, p. 274.
39. J. DAVIDSON, 1979, pp. 45-56.
40. K. GARAS, 1968, pp. 216-220.
41. K. GARAS, 1968, p. 213.
42. J. HELD, 1980, I, p. 458, cat. núm. 331.
43. EXP. *Rubens e Genova*, 1978, p. 228.
44. M. MICHEL, 1884, p. 167.

45. L. VENTURI, 1913.
46. T. PIGNATTI, 1969, núm. 207.
47. M. BOSCHINI, *Le minere della pittura veneziana*, 1664, p. 523.
48. P. SHAKESHAFT, 1986, febrero, p. 120.
49. D. HOWARTH, 1985, pp. 140-142.
50. OBERHÜBER, *Rafaello*, 1982, núm. 191.
51. J. P. CUZIN, 1983, p. 220.
52. EXP. *Brueghel. Une dynastie de peintres*. 1980, p. 288.
53. H. WETHEY, 1975, III, p. 165.
54. C. RIDOLFI, 1648, ed. Hadeln, 1914, I, p. 151.
55. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 139.
56. E. LARSEN, 1989, II, cat. núm. 491.
57. C. BROWN, 1982, p. 101.
58. L. DÍAZ DEL VALLE, *Varones ilustres*, 1653, fol. 107.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.274). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.274), 1872-1907 (núm. 1.747), 1910-1972 (núm. 1.813).

Bibliografía

- DÍAZ DEL VALLE, 1653, Mss. Fol. 107.
 PONZ, t. VI, 1793, p. 39.
 CONCA, 1793, t. I, p. 117.
 CRUZ BAHAMONDE, 1813, t. X, p. 11.
 SMITH, 1831, t. III, p. 443.
 ROUSSEAU, 1857, p. 330.
 VIARDOT, 1860, p. 102.
 HYMANS, 1894, p. 108.
 ROSENBERG, 1895-1901, p. 52.
 HANFSTAENG, 1908, p. 56.
 GEFFROY, 1910, II, p. 695.
 PEYRE, 1913, p. 51.
 MAYER, 1922, p. 293.
 DEVIGNE, 1926, p. 115.
 WILDE, 1929, p. 57.
 DENUCÉ, 1932, p. 81.
 D'ORS, 1941, p. 179.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1952, p. 13.
 MAEYER, 1955, pp. 405-410.
 BOTTINEAU, 1956, p. 422.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 152 y ss.
 BOTTINEAU, 1958, p. 186.
 GERSON y TER KUILE, 1960, pp. 145, 156.
 WILENSKI, 1960, I, II, pp. 280, 318.
 BERNT, 1962, p. 5, núm. 1.
 DÍAZ PADRÓN, 1975, pp. 404 y ss.
 DAVIDSON, 1979, pp. 21, 28.
 HELD, vol. I, 1980, p. 458.
 KLINGE, 1980, pp. 280-281.
 SCHÜTZ, 1987, p. 208.
 ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 62.
 VERGARA, 1989, p. 127.
 Vlieghe, 1989, p. 243.

DAVID TENIERS EL JOVEN

2. *La galería de pinturas del archiduque
Leopoldo Guillermo con un artista pintando*

L. 96 × 128 cm.

Firmado: D. TENIERS FEC.

Munich, Castillo de Schleissheim. Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
núm. 1.819





Esta vista del interior del palacio de Coudenberg tiene un gran parecido con varias de las galerías archiducales realizadas por Teniers a raíz del encargo de Leopoldo Guillermo. La sala, el punto de visión y la disposición de los cuadros, es muy semejante a las galerías de Petworth House (Fig. 8) y Viena (núm. 739, Fig. 7). Aunque en éstas la visión es más amplia y la sala aparentemente más espaciosa, de techos más altos. Aún es mayor la relación con otra galería de Munich (núm. 1.841, Fig. 11), en cuanto al aspecto externo y especialmente es notable su afinidad con la de Viena (núm. 9.008, Fig. 12) y su réplica del Museo Lázaro Galdiano que exponemos (*Cat. núm. 3*), ya que estos dos últimos gabinetes coinciden con éste en que a diferencia de todos los citados anteriormente, que sólo muestran pinturas de maestros italianos, tienen además un número equilibrado de obras de artistas flamencos. Incluso coinciden en repetir cuatro cuadros italianos y uno flamenco de los contenidos en aquélla: *Dama con una comadreja* de Tiziano (Fig. 51) *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Niño* de Schiavone, el *Retrato del dux Niccolo da Ponte* de Tintoretto (Fig. 53), *La toilette de Venus* de Correggio, entre los italianos, y el *Sileno ebrio* de Rubens (Fig. 49), entre los flamencos.

Hay, sin embargo, una diferencia significativa entre esta galería de pinturas y todas las demás citadas. No aparece en ella el archiduque, patrono y dueño de la colección, ni su pintor de corte y consejero artístico Teniers, ni ningún personaje conocido de su corte, como ocurre con la galería grande de Viena y la de Petworth House, en que acompañan al archiduque el conde de Schwarzenberg y su pintor y capellán J. Antoine van der Baren, o en la del Prado (*Cat. núm. 1*), el conde de Fuensaldaña.

Aquí vemos, en cambio, al pintor, un joven artista sentado ante su caballete en el que va a empezar a pintar a un campesino que posa ante él, sentado en un taburete, en primer plano. El pintor ha sido identificado por Speth-Holterhoff¹ con Robert van den Hoecke, que entró al servicio del archiduque como pintor de corte y era conocido por pintar escenas al aire libre con numerosos personajes, la identificación la hizo por el parecido con la figura grabada en el *Het Gulden Cabinet* de Cornelis de Bie (1661), pero no ha sido aceptado como seguro por la mayoría de los historiadores del arte.

El hecho de que la figura del artista mostrase unos arrepentimientos hizo pensar a Zaremba Filipczak que se trataba de un añadido posterior de Teniers². La escena no representa desde luego el típico taller de un pintor sino una sala con una colección de pintura ajena a él, pero fuese o no un capricho de última hora de Teniers, lo cual nos parece dudoso, lo cierto es que la composición no es única y alcanzó cierta fortuna, pues la galería del Raby Castle presenta una escena semejante con el grupo del pintor, modelo (que allí es una mujer) y espectadores en parecida disposición pero invertida, y lo mismo sucede con el gabinete de Gillis van Tilborch (*Cat. núm. 32*).

Detrás de él, tres caballeros ataviados elegantemente con trajes de colores discretos —beige, rosa, marrón— pero menos severamente que los personajes que acompañan al archiduque en otras galerías, observan al pintor mientras trabaja. La mesita que tiene el artista a su lado con los utensilios para su trabajo, es un verdadero bodegón, hecho con gran habilidad, cuidado y delicadeza.

1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 149.

2. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 153.

Más al fondo un joven abre la puerta que está, como es habitual en las galerías de Teniers y debía ser característica de las salas del palacio de Coudenberg, cubierta o protegida por un armazón de madera, semejante a los que existen en las iglesias antiguas y que sirve para proteger a la habitación del frío. Su lateral es utilizado también como pared para cuatro cuadros. Encima del cajón o armazón hay tres esculturas, dos figuras y un busto, mientras otras tres, un amorcillo y dos bustos están sobre una peana y un banco de madera, junto a la ventana, al fondo de la sala.

Todos los personajes han sido pintados por Teniers con soltura y gran cuidado. Pero llama la atención por su realismo el hombre que sirve de modelo, que con su gorra blanca, su camisa blanca y su grueso pantalón marrón, parece un personaje típico de las escenas de género de Teniers, trasladado al estudio.

Este gabinete tiene algunas características que le hacen muy diferente de otras galerías y especialmente interesante. En realidad parece volver a una composición suya de 1635, *El artista en su taller* (Fig. 4), obra que es probablemente la primera en que un artista se autorretrata pintando en una galería de pinturas, de las que algunas son suyas, pero la mayoría pertenecen a otros artistas flamencos, y donde la disposición de la sala y de los cuadros es semejante a ésta que estudiamos.

Teniers parece haberse liberado de algunas de las reglas de las galerías arquiducuales que coartaban su iniciativa, aunque no faltan muchas coincidencias con ellas: el perrillo, la configuración de la sala, la forma de colocación de los cuadros.

En especial, es digno de señalarse que todos los cuadros italianos tienen la composición invertida, salvo la pintura de Veronés *Esther ante Asuero* (Fig. 55), lo que hace sospechar, unido a la falta de la presencia de Leopoldo Guillermo, que como apuntó K. Schütz, quizá esta galería la realizó Teniers cuando el archiduque había dejado Bruselas llevándose la mayoría de su colección, y por ello algunos de los cuadros no los copió directamente, sino de los grabados del *Theatrum Pictorium*, que tendría a mano³. Además algunas reproducciones están ejecutadas con menos cuidado del habitual.

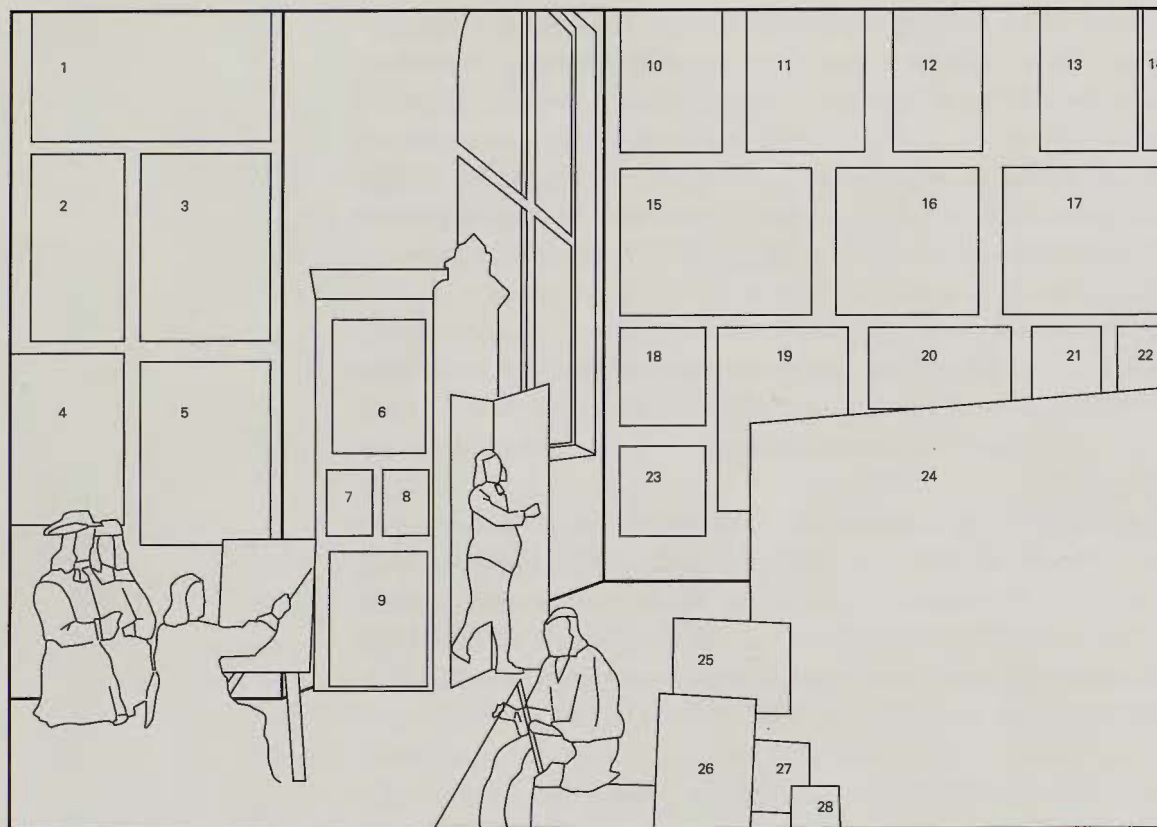
A la misma conclusión ha llegado M. Klinge⁴ con respecto a la galería de Munich (núm. 1.841, Fig. 11), a la que nos hemos referido líneas atrás señalando el gran parecido de la disposición de su sala, que tiene como ésta un gran ventanal a la izquierda que llega hasta el techo y una puerta contigua entreabierta por la que penetra un personaje. En ésta como en aquélla los cuadros están colocados de forma casi idéntica y casi todos los situados en la pared del fondo tienen igualmente la composición invertida respecto al original tal como están reproducidos en el *Theatrum Pictorium*.

Otra nota diferenciadora en ese gabinete de Schleissheim es reproducir una obra de Teniers, a la izquierda, entre las otras flamencas, hecho no habitual en las galerías del archiduque y que en cambio sí sucede en otras galerías en que ya no trabaja para éste.

Los cuadros están colocados con cierto orden: los flamencos cubren la pared situada a la izquierda y llevan un marco negro con media caña dorada en el in-

3. K. SCHÜTZ, 1980, p. 23.

4. M. KLINGE, 1991, p. 228.



- | | | |
|---|---|--|
| 1. J. BRUEGHEL y J. DE MOMPER, <i>Paisaje</i> . | 11. TINTORETTO, <i>Anciano con un joven</i> . | 20. FRANCESCO (?) BASSANO, <i>Paisaje con pastores</i> . |
| 2. P. P. RUBENS, <i>Alegoría de la Prudencia</i> . | 12. TIZIANO, <i>Hombre con pieles de armiño</i> . | 21. TINTORETTO, <i>San Nicolás de Bari</i> . |
| 3. P. P. RUBENS, <i>Sileno ebrio, acompañado de un sátiro y una bacante</i> . | 13. TIZIANO, <i>Benedetto Varchi</i> . | 22. TALLER DE VERONÉS, <i>San Juan Bautista</i> . |
| 4. C. SCHUT, <i>Un joven en pie</i> . | 14. PALMA EL JOVEN, <i>San Pedro (?)</i> . | 23. G. SEGHERS, <i>Cristo</i> . |
| 5. G. SEGHERS, <i>La Virgen con el Niño</i> . | 15. J. BASSANO, <i>Adoración de los Reyes</i> . | 24. P. VERONÉS, <i>Esther ante Asuero</i> . |
| 6. CORREGGIO (?), <i>La toilette de Venus</i> . | 16. TINTORETTO, <i>Las tentaciones de Cristo</i> . | 25. D. FETTI, <i>Huida a Egipto</i> . |
| 7. D. TENIERS (?), <i>Un fumador</i> . | 17. GIORGIONE, <i>Los tres filósofos</i> . | 26. P. P. RUBENS, <i>Retrato de Isabella Brant (?)</i> . |
| 8. MARIO DEI FIORI, <i>Florero</i> . | 18. TALLER DE TINTORETTO, <i>El dux Niccolo da Ponte</i> . | 27. TIZIANO, <i>Virgen con Niño</i> . |
| 9. A. VAN DYCK, <i>Retrato de dama</i> . | 19. A. SCHIAVONE, <i>La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Niño</i> . | 28. B. VAN ORLEY, <i>Retrato de Margarita de Austria</i> . |
| 10. ESCUELA DE TIZIANO, <i>Dama con una comadreja</i> . | | |

terior y hay otros, con marco dorado idéntico a los de los italianos mezclados con ellos, cubriendo el armazón de la puerta y en el suelo en primer plano.

Las pinturas italianas cubren la pared de fondo con sus habituales marcos lisos dorados. En lugar preferente, *Esther ante Asuero* de Veronés con un marco ricamente esculpido y una cortina roja.

Los cuadros flamencos no han sido identificados con ninguno de los registrados en el inventario de 1659, lo cual hace pensar que el archiduque no los llevó a Viena y es un dato más a favor de la tesis de que Teniers pudo copiarlos cuando el archiduque ya había partido.

1. *Paisaje **

Inscripción: BRVEGEL

Atribución actual: Jan Brueghel y Joost de Momper.

El paisaje con la montaña rocosa atravesada por cuevas y los fondos lejanos azulados es característico de Joost de Momper y se debe seguro a él aunque Teniers no lo mencione en el marco. Ertz se extrañó de esta omisión, ya que Teniers se inspiró en Momper para muchos paisajes⁵. Las figuras de monjes, caminantes y jinetes se deben a Jan Brueghel, como indica el marco.

2. *Alegoría de la Prudencia (Fig. 48)*

Inscripción: P. P. RUBENS

Atribución actual: Pedro Pablo Rubens.

T. 64 x 48,5 cm.

Vendido en Christie's, Nueva York, 16-I-1992.



Fig. 48

Esta composición de Rubens era conocida hasta ahora sólo por el grabado de Paulus Pontius y Lucas Vorsterman, publicado por V. Schreevoogt (1873, p. 222, núm. 23). Rooses que tampoco conoció la pintura fue el primero que la relacionó con esta galería de Teniers⁶. El original de Rubens ha sido vendido recientemente (Christie's, Nueva York, 16-I-1992, núm. 59) y en él, el artista ha combinado diversos elementos iconográficos relacionados con la Prudencia: la corona en forma de

muralla aludiría al poder político, el dedo apuntando a la frente a la necesidad de actuar con inteligencia, el globo sobre el que la virtud se apoya y el timón que lleva en la mano izquierda a la Fortuna favorable y la serpiente ha sido su símbolo más común. El Hermes gigante podría representar a Jano, dios que contiene las fuerzas de la guerra, o a la Prudencia que mira tanto al pasado como al futuro o incluso a los historiadores Herodoto y Tucídides que de esta forma estaban representados en la colección Orsini y dibujados por Rubens. Esta pintura pertenecía en 1727 al conde Hoym, embajador en París de Federico Augusto de Polonia y Sajonia, con otros tres "cuadros pequeños de Rubens pintados sobre tabla representando las 4 Virtudes: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Abundancia"⁷.

3. *Sileno ebrio, acompañado de un sátiro y una bacante (Fig. 49)*

Inscripción: P. P. RUBENS

Atribución actual: Pedro Pablo Rubens.

Génova. Palazzo Durazzo Pallavicini.



Fig. 49

Existe un original de Rubens idéntico a esta composición en el palacio Durazzo Pallavicini de Génova, mencionado ya por G. Ratti en 1780 en el palacio de los hermanos Domenico y Giuseppe Pallavicini: "Sileno ebrio con un fauno y una bacante, muy bello por P. P. Rubens". Jaffé lo considera una obra maestra de este artista⁸ aunque fue estimada obra de Jordaens por Rooses que sólo la conoció a través de un

grabado de Carol Faucci de otra versión idéntica, propiedad de Thomas Lewis, hoy desaparecida⁹. El cuadro copiado por Teniers está reproducido también en la galería del Museo Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3*) en el mismo lugar, en la pared izquierda, y puede tratarse de cualquiera de las dos versiones citadas. No aparecía en el inventario de 1659 de Leopoldo Guillermo, luego debió dejarlo en Bruselas.

4. *Un joven en pie*

Inscripción: C. SCHUT

Atribución actual: Cornelis Schut.

Es un cuadro desconocido cuyo tema fue interpretado por Speth-Holterhoff como San Juan Bautista en el desierto. No puede identificarse con ninguno de los cuadros de este pintor del inventario de Viena de 1659.

5. *La Virgen con el niño*

Inscripción: SEGERS

Atribución actual: Gerard Seghers.

Paradero desconocido.

Esta *madonna* ha sido copiada por Teniers con gran delizadeza y tanto sus rasgos clásicos como la fuerte iluminación de las figuras contrastando con el fondo son característicos del Gerard Seghers recién llegado de Italia. La Virgen recuerda a *La Virgen con Niño apareciéndose a San Francisco Javier* de Seghers en la Pinacoteca de Palermo y al grabado de Schelte Bolswert de este mismo tema¹⁰. Esta pintura podría tratarse, por coincidir en la descripción, con la registrada en el inventario de 1659 del archiduque con el núm. 710: "Gerard Seghers, María con el Niño en el regazo, él tiene su mano derecha sobre su pecho". Sin embargo, dificulta esta identificación el que en este inventario se diga que el cuadro tiene forma oval.

6. *La toilette de Venus*

Inscripción: CORREGIO

Atribución actual: Correggio (?).

62,4 x 83,2 cm. (según *Theatrum Pictorium*).

Paradero desconocido.



Fig. 50

Está reproducida en el gabinete del Prado (*Cat. núm. 1*) y en el del Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3*). Procede de la colección de Hamilton y aparece recogida en el *Theatrum Pictorium* (núm. 26, Fig. 50).

7. *Un fumador*

Inscripción: D. T.

Paradero desconocido.

Es un interior de taberna con un campesino sentado fumando en pipa. Tanto su postura con el pie sobre un escabel, su atuendo, el cántaro al lado y la otra figura de pie las repite Teniers en multitud de composiciones durante su primera etapa como pintor, en la que estaba fuertemente influenciado por Adriaen Brouwer.

8. *Florero*

Inscripción: MARIO DEI FIORI

Paradero desconocido.

9. *Retrato de dama*

Inscripción: A. V. DYCK

Atribución actual: Anton van Dyck.

Paradero desconocido.

Tiene un gran parecido tanto en sus rasgos fisonómicos como en la postura, peinado y vestido con el retrato original de Van Dyck de Geneviève d'Urfé, duquesa de Cröy, perteneciente a la colección Liechtenstein (Vaduz). Existen otras versiones de este retrato: una de ellas, conservada en la Galería Nacional de Edimburgo y considerada por Larsen como copia del siglo XVII (A. 93), es aún más parecida que el original a este retrato desaparecido, copiado por Teniers aquí. Es muy probable que estuviese ya en el palacio de Bruselas cuando llegó el archiduque ya que la retratada había sido dama de honor de Isabel Clara Eugenia. Precisamente aparece en el *Gabinete de Cornelis van der Geest* de W. van Haecht, entre los personajes que acompañan a los archiduques (*Cat. núm. 26*).

10. *Dama con una comadreja*

Inscripción: TITIANUS

Atribución actual: Seguidor de Tiziano. Escuela veneciana del siglo XVI.

L. 86 x 65 cm.

Escandinavia (?). Colección particular (?). Perteneció con anterioridad al Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 5.667) hasta 1933



Fig. 51

Estuvo en el Museo de Historia del Arte hasta 1933. Figuraba como Escuela de Tiziano. Está reproducido también en la galería de Munich (núm. 1.841, Fig. 11), en la de Viena (núm. 9.008, Fig. 12), en la réplica del Museo Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3*) y en la del Museo del Prado (*Cat. núm. 1*). Perteneció al duque de Hamilton (inv. 5, caja 17: "Una mujer con una ardilla") antes que al archiduque, en cuyo inventario de 1659 (núm. 197) figura con la misma descripción. Se encuentra representada en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 94, Fig. 51).

11. *Anciano con un joven* (Fig. 52)

Inscripción: TINTORET

Atribución actual: Tintoretto.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 37)



Fig. 52

Algunos historiadores leyeron la inscripción que lleva, "M3", como la firma de Marietta Robusti, la hija del artista, considerándola obra suya o en colaboración con su padre¹¹, identificando los retratados con "Marco dei Vescovi y su nieto Pedro", ya que Ridolfi citó el retrato de este personaje y de su nieto en casa de la familia de los Tintoretto¹². La opinión más generalizada, sin embargo, ha sido y sigue siendo que es una obra de Tintoretto de hacia 1568¹³ y así constaba en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 4) y en el *Theatrum Pictorium* (núm. 95).

12. *Hombre con pieles de armiño*

Inscripción: TITIANUS

Atribución actual: Tiziano.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 76)

Es una obra de Tiziano, de hacia 1560, conocida antes erróneamente como el retrato de Filippo Strozzi. En el *Theatrum Pictorium* figura como obra de Tiziano (núm. 95) y en el inventario de 1659 (núm. 5) como de Tintoretto. Debía ser una obra predilecta de Leopoldo Guillermo pues hizo que Teniers la copiara, además de en esta galería, en las de Munich (núms. 1.840 y 1.841, Figs. 10 y 11).

13. *Benedetto Varchi*

Inscripción: TITIANUS

Atribución actual: Tiziano.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 91).

El original está aquí copiado invertido. Perteneció a la colección del duque de Hamilton (inv. 5, caja 40), figura en el *Theatrum Pictorium* grabado por Troyen (lám. 85) y en el inventario de 1659 del archiduque (núm. 8: "Veneciano con libro"). El *pastiche* perteneció a Marlborough (Christie's, núm. 118, 28-VI-1886).

14. *San Pedro (?)*

Inscripción: PALMA

Atribución actual: Palma el Joven.

Paradero desconocido.

Debe tratarse del cuadro registrado en el inventario de 1659 con el núm. 19: "Palma. S. Pedro con libro y llave". Representa a este santo pero no se ve bien lo que lleva en las manos. También figura un San Pedro de Palma en el inventario de 1636 de Bartolomeo della Nave (núm. 69) que tal vez sea esta pintura. Teniers ha variado algo la postura del santo para adaptarla al espacio; pero es, sin duda, el San Pedro grabado por L. Vorsterman en el *Theatrum Pictorium* atribuido a Palma el Joven.

15. *Adoración de los Reyes*

Inscripción: BASSAN

Atribución actual: Jacopo Bassano.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 361)

El original de Jacopo Bassano está aquí reproducido invertido. Perteneció a Bartolomeo della Nave y al duque de Hamilton (inv. 5, caja 22; inv. de 1.649, núm. 104), en cuyas colecciones constaba como "Bassan", igual que aquí (en el marco). En el inventario de 1659 (núm. 260) y en el *Theatrum Pictorium* (núm. 142) figura como "Bassan junior", es decir, como Francesco. Por esta reducción y la incluida en la galería de Munich (núm. 1.841, Fig. 11) así como por el grabado sabemos que el cuadro ha sido muy recortado.

16. *Las tentaciones de Cristo*

Inscripción: TINTORET

Paradero desconocido.

Perteneció a la colección del duque de Hamilton (inv. 1649, núm. 157), donde constaba como obra del Viejo Tintoretto, y a este mismo pintor está atribuido en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 204) y en el *Theatrum Pictorium* (núm. 97). La reducción de Teniers está también en la galería archiducal de Viena (núm. 739, Fig. 7).

17. *Los tres filósofos*

Inscripción: GOVRGON

Atribución actual: Giorgione.

L. 123,8 x 144,5 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 111)

Es uno de los cuadros favoritos de Leopoldo Guillermo, como se deduce por su repetición en las galerías de Viena (núm. 739, Fig. 7), de Munich (núm. 1.841, Fig. 11), Petworth House (Fig. 8) y del Prado (*Cat. núm. 1*). Perteneció sucesivamente a las colecciones venecianas de Tadeo Condarini (1525) y de Bartolomeo della Nave (1637) y a la de Hamilton.

18. *Retrato del dux Niccolo da Ponte*

Inscripción: TINTORET

Atribución actual: Taller de Tintoretto.

L. 96,5 x 86 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 26)



Fig. 53

Muy recortado y considerado como obra del taller de Tintoretto, constaba como obra de este pintor en el inventario de 1659 y en el grabado de Lucas Vorsterman el Joven (núm. 94, Fig. 53). La reducción de Teniers figura también en la galería del Museo Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3*) y el *pastiche* en las Galerías Courtauld de Londres, legado por Seilern. Una versión idéntica y completa, probablemente el original, procedente de la colección Sedelmayer, se encontraba en 1982 en Estados Unidos. Suida lo atribuyó a Veronés¹⁴.

19. *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Niño*

Inscripción: CHAVON

Atribución actual: Andrea Schiavone.

Paradero desconocido.

Está descrita con toda precisión en el inventario de Bartolomeo della Nave (núm. 102), en el de Hamilton de 1649 (núm. 112) y en el de Leopoldo Guillermo de 1659 (núm. 286) atribuida a Andrea Schiavone. La copia reducida de Teniers figura también en la galería de Munich

(núm. 1.840, Fig. 10), en la de Viena (núm. 9.008, Fig. 12) y su réplica del Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3*). El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 138) y está grabada por C. Lauwers en el *Theatrum Pictorium* (núm. 130, Fig. 62).

20. Paisaje con pastores

Inscripción: BASSAN

Atribución actual: Francesco (?) Bassano

Paradero desconocido.

Perteneció a las colecciones de Bartolomeo della Nave (núm. 85) y del duque de Hamilton (Inv. 5, caja 15). En el inventario del archiduque de 1659 (núm. 155) figura como Bassano y en el grabado de Q. Boel del *Theatrum Pictorium* (núm. 151) como obra de Jacopo (Fig. 54 b), pero probablemente fuera de Francesco; así figura



Fig. 54 a



Fig. 54 b

en el *pastiche* de Teniers del Museo Metropolitano de Nueva York (Fig. 54 a). Teniers lo copió también en las galerías

del Museo del Prado (*Cat. núm. 1*), Munich (núm. 1.841, Fig. 11), Bruselas (núm. 2.569, Fig. 6) y de la colección Abergavenny.

21. San Nicolás de Bari

Inscripción: P. VERONES

Atribución actual: Tintoretto.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.544)

En el inventario de la colección Hamilton (1649, núm. 158) y en el del archiduque (1659, núm. 49) constaba como original de Tintoretto. En cambio, en el grabado de P. Lisebetten del *Theatrum Pictorium* (núm. 111) figuraba como P. Veronés, igual que en el marco en esta galería. Caliarì lo atribuyó erróneamente a Veronés¹⁵. El *pastiche* de Teniers perteneció a Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 122).

22. San Juan Bautista

Inscripción: P. VERONES

Atribución actual: Taller de Paolo Veronés.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.545)

Estuvo atribuido al maestro en las colecciones de Bartolomeo della Nave (1638, núm. 78), de Hamilton (Inv. 1649, núm. 80), del archiduque en el inventario de 1659 (núm. 94), en el grabado de Q. Boel del *Theatrum Pictorium* (núm. 112) y en los catálogos de las colecciones imperiales del siglo XIX¹⁶. Por el grabado citado y la copia reducida de Teniers aquí es obvio que ha sido cortado apreciablemente la parte derecha del lienzo.

23. Cristo

Inscripción: SEGERS

Paradero desconocido.

El modelo es parecido a los usuales de Gerard Seghers como el de *Cristo en casa de Nicodemo* grabado por P. de Jode¹⁷.

24. Esther ante Asuero (Fig. 55)

Inscripción: P. VERONES

Atribución actual: Paolo Veronés.

Florescia. Galleria degli Uffizi.



Fig. 55

El original se encuentra en los Uffizi de Florencia, que lo adquirió por un intercambio con los museos de Viena a finales del siglo XVIII. Está descrito con todo detalle en el inventario 15, núm. 33 de la colección Hamilton como "la reina de Saba llegando ante Salomón con otros 15 hombres... otras 9 mujeres y dos perros, de Paolo Veronese", y en el de 1649 con menos detalle pero correctamente: "Historia de Asuerus y Esther como 18 figuras". Ha figurado con la misma atribución en el inventario de 1659 (núm. 78) y en el grabado de *Theatrum Pictorium* (núm. 125) de 1660 a doble página. Teniers lo ha reproducido con gran habilidad y cuidado en sitio de honor y con un paño rojo que servía de cortina protectora. Debía ser un cuadro muy apreciado por el archiduque pues hizo que fuera incluido también en las galerías de Viena (núm. 739, Fig. 7), Petworth House (Fig. 8) y Munich (núm. 1.840, Fig. 10). Es uno de los pocos cuadros italianos de esta galería cuya composición Teniers no ha invertido. Wenceslas Hollar realizó el grabado utilizado para el *Theatrum Pictorium*, según M. Klinge,

años antes de acometerse este catálogo¹⁸. Sin embargo, K. Schütz piensa que Hollar no copió el original ni el *pastiche* sino la reproducción de la pintura por Teniers en la galería archiducal de Viena (núm. 739, Fig. 7) en la que el cuadro está colocado en escorzo, de forma parecida a lo que sucede aquí. El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 135) y está realizado sobre lienzo y no sobre tabla, como era lo habitual.

25. *Huida a Egipto*

Inscripción: CARAS (Carracci)

Atribución actual: Domenico Fetti.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 155)

El original es una obra tardía de Domenico Fetti. En el inventario de 1659¹⁹ está atribuido a Johann Liesz. En el grabado del *Theatrum Pictorium* (núm. 207. Fig. 56) figura correctamente como pintado por Fetti, dibujado por Van Hoy y grabado por Ossenbeek. Teniers lo copió aquí según el grabado.

26. *Retrato de Isabella Brant* (?)

Inscripción: P. P. RUBENS

Paradero desconocido.

Quizá se trate del original perdido de Rubens. Hay tres versiones del taller del artista muy parecidas, pero no idénticas a este retrato, una en el Mauritshuis de La Haya, otra en la colección Wallace de Londres y la tercera en la colección Porgés²⁰. La modelo es muy posiblemente la primera mujer de Rubens, en cuya testamentaría se menciona un retrato de estas características.

Este gabinete de Teniers procede del palacio de Nymphenburg donde figura en el inventario de 1781. Hacia 1808 estaba ya en el castillo Schleissheim.

27. *Virgen con Niño*

Inscripción: TITIANUS

Paradero desconocido.

La composición y los modelos son parecidos a obras conocidas del maestro como *La Virgen con Niño y Santos* del Museo del Louvre y coincide aún más con algunas obras de su escuela siguiendo quizá un original de Tiziano como la *Virgen con Niño* de la Galería Timken de San Diego en California²¹.

28. *Retrato de Margarita de Austria*

Inscripción: J. D. MABEUSE

Atribución actual: Barend van Orley.

Paradero desconocido.

Este retrato estuvo atribuido a Gossaert (Mabuse); actualmente se considera obra de Barend van Orley nombrado pintor de la corte de esta gobernadora de los Países Bajos, hermana de Felipe el Hermoso, en 1518. Existen varias versiones de este retrato, todas muy parecidas con sus tocás de viuda, consideradas por Friedländer como copias de desigual calidad de un original perdido²². La mejor es la de la colección Wilkinson de París pero la obra que examinamos no es igual a ninguna de las conocidas. A la que más se parece es a la versión del Museo de Bruselas con la que coincide en las mangas blancas y a la de Hampton Court en la postura de las manos. Este retrato que el archiduque debió encontrar en Bruselas a su llegada, y que aparece aquí copiado por Teniers, podría ser una versión o, más probablemente, el propio original desaparecido.

NOTAS

* Los nombres de autor con mayúsculas corresponden a los que figuran inscritos en los marcos, que a veces no coinciden con las atribuciones actuales que se indican a continuación.

5. K. ERTZ, 1986, p. 67.
6. M. ROOSES, 1892, pp. 16-17.
7. PINCHON, *Vie de Charles Henri Comte de Hoym*, 1888, p. 64.
8. M. JAFFÉ, 1989, p. 189, núm. 216.
9. M. ROOSES, 1890, III, pp. 165-166.
10. D. ROGGEN-PAUWELS, 1955-1956, p. 288.
11. TIETZE-CONRAT, "Marietta, fille du Tintoret", *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1934, pp. 261-262.
12. C. RIDOLFI, 1648, ed. van Hadeln, 1924, II, p. 79.
13. ROSSI, *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, v. I. Venecia, 1971, p. 129.
14. W. SUIDA, "Notes sur Paul Veronese", *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1938, marzo, p. 173.
15. CALLARI, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*, Roma, 1888, p. 323.
16. K. DEMUS, 1973, p. 198.
17. D. ROGGEN-PAUWELS, 1955-1956, p. 286.
18. M. KLINGE, 1991, p. 278.
19. K. GARAS, 1968, p. 222.
20. M. JAFFÉ, 1989, núm. 654.
21. H. WETHEY, 1975, III, p. 176, núm. X-23.
22. M. F. FRIEDLÄNDER, 1972, VIII, p. 63, lám. 126, figs. 151 a, b, c, d, e.

Bibliografía

- SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 148-150.
 SCHUTZ, 1980, pp. 23-28.
 CAT. SCHLEISSHEIM, 1980, inv. núm. 1819.
 ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 153.

DAVID TENIERS EL JOVEN

3. *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*

L. 73,5 × 88 cm.

Madrid, Museo Lázaro Galdiano





Esta obra, réplica idéntica al original de Viena (núm. 9.008, 70 x 86 cm.), procede de la colección Rothschild, firmado y fechado en 1653 (Fig. 12). El archiduque acompañado de Teniers, posa en su galería de pinturas mirando directamente al espectador. Esta, con la galería de Woburn Abbey y con la vendida en Parke Bernet en 1975, son las únicas en que Leopoldo Guillermo aparece en esa postura. En las demás, aparece de perfil o mirando algún cuadro de la colección.

A su lado está Teniers, con el sombrero en la mano, a diferencia del archiduque, que conforme a la etiqueta española, lo lleva puesto, y otra persona no identificada que mira un dibujo y va vestida de manera muy semejante al pintor, con cuello y mangas blancas, mientras el archiduque va de negro. Estas tres figuras se repiten, en posiciones muy semejantes, en las galerías de Woburn Abbey, en la Parke Bernet, y aparecen, con algunas variantes, en la Petworth House (Fig. 8) y en la de Viena (núm. 739, Fig. 7). Además de ellos tres, un ayudante vestido de claro enseña un bodegón de flores y frutas de Hoefnagel, al que los visitantes no miran en ese momento. El archiduque lleva el mismo ligero bastón que en otras galerías, pero curiosamente no aparecen aquí los perros que habitualmente le acompañan.

En esta obra, los cuadros italianos y los que no lo son, están en proporción muy equilibrada: quince italianos frente a diecisiete nórdicos —dieciséis flamencos y un alemán—. Es curioso señalar que en todas las galerías en que se retratan el archiduque y Teniers tienen sólo cuadros italianos, excepto dos: ésta y la del Prado (*Cat. núm. 1*). Pero, mientras en ésta hay muy pocos que no sean italianos, en la que estamos estudiando están casi al cincuenta por ciento. Se diferencia también de las galerías más clásicas por su tamaño más reducido y representar una habitación cerrada: no aparecen los ventanales de la izquierda que iluminan la estancia, y la puerta entreabierta detrás del archiduque está en la oscuridad y no da la sensación de profundidad. Sólo la de Woburn Abbey tiene esta característica. En cambio tiene una puerta cerrada a la izquierda sobre la que se vislumbra un retrato de perfil, quizás del archiduque, rodeado de una orla y en la parte alta corre un friso con guirnalda de flores y frutos que tampoco aparece en ninguna otra; asimismo es la única en que no figura ninguna escultura.

Tiene, en cambio, muchas coincidencias con algunas otras, como las 1.819 y 1.841 de Munich (*Cat. núm. 2* y Fig. 11), en la estructura de la estancia y en la colocación de los cuadros. Las tres tienen una pared a la izquierda, en primer plano, otra lateral en ángulo donde se cuelgan los cuadros, unos junto a otros, cubriendo la totalidad de la pared, marco contra marco, e incluso alterando su escala para que encajen aprovechando todo el espacio, como puede comprobarse comparándolos con las medidas actuales o con las del inventario de 1659. También como en aquélla, hay una mesa y silla donde se apoyan varios cuadros.

Coincide además en varias pinturas con los gabinetes citados, casi todas de escuela italiana; tiene en común dos con la galería archiducal del Prado, cinco con la de Munich (núm. 1.819) y nueve con la núm. 1.841, también de Munich, aunque esta última tiene tres de los coincidentes invertidos y no incluye ninguna pintura flamenca. Además todos los marcos, como en varias otras galerías, llevan el nombre de los autores. Estas atribuciones han cambiado poco. Las obras



Detalle Cat. núm. 3



Detalle Cat. núm. 3

italianas han sido identificadas todas y fueron a Viena, no así las flamencas que, con alguna excepción, como *La Natividad* de Zittow, debieron quedarse en Bruselas ya que no ha sido posible hallarlas en el inventario de la colección en Viena ni en las colecciones imperiales.



1. J. DE MOMPER y J. BRUEGHEL DE VELOURS, *Paisaje*.
2. A. VAN DYCK, *Retrato de Doña Polixena Spínola, marquesa de Leganés*.
3. P. P. RUBENS, *Sileno ebrio, acompañado de un sátiro y una bacante*.
4. J. D. DE HEEM, *Un bodegón*.
5. J. FOUQUIÈRES, *Paisaje*.
6. H. BOL, *Paisaje con el sacrificio de Abraham*.
7. ESCUELA DE TIZIANO, *Dama con una comadreja*.
8. P. V. MOL, *Retrato de joven con sombrero*.
9. B. VAN ORLEY según LEONARDO DA VINCI, *Jesús y San Juan Niño abrazándose*.
10. D. FETTI, *La parábola de los ciegos*.
11. M. ZITTOW, *La Natividad o La Noche Santa*.

12. TINTORETTO, *Retrato masculino de medio cuerpo*.
13. C. SARACENI, *Judith con la cabeza de Holofernes*.
14. A. DE MESINA, *San Jorge y Santa Rosalía*.
15. C. SCHUT, *Susana y los viejos*.
16. J. VAN DEN HOECKE, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*.
17. G. BASSANO, *Cristo con la cruz a cuestas*.
18. PALMA EL VIEJO, *La Sagrada Familia con la Magdalena y San Juanito*.
19. A. CORREGGIO (?), *La toilette de Venus*.
20. A. SCHIAVONE, *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Niño*.
21. P. VERONÉS, *El rapto de Deyanira por el centauro Neso*.
22. TINTORETTO, *Retrato de busto de anciano con barba blanca*.

23. PORDENONE (?), *Retrato masculino*.
24. TALLER DE TINTORETTO, *El dux Niccolo da Ponte*.
25. T. WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, *Venus y Cupido*.
26. H. HOLBEIN, *Retrato masculino*.
27. J. BASSANO, *Retrato*.
28. A. HOEFNAGEL, *Naturaleza muerta*.
29. P. BRIL, *Paisaje*.
30. A. VAN DYCK, *Retrato de busto femenino*.
31. TIZIANO, *El Bravo*.
32. V. SCOREL, *Retrato de un eclesiástico con el escudo de Utrecht*.

A) Archiduque Leopoldo Guillermo.
B) David Teniers.

1. *Paisaje **

Inscripción: MOMPER. J. BREVGHEL
Paradero desconocido.

Es un típico paisaje de Momper que Speth-Holterhoff creyó estaba en el Museo de Viena. Efectivamente se parece al número 644, procedente de la colección del archiduque, pero no es el mismo cuadro. Las figuras son características de su frecuente colaborador J. Brueghel de Ve-lours.

2. *Retrato de Doña Polyxena Spínola, marquesa de Leganés (Fig. 57)*

Inscripción: A. V. DYCK
Atribución actual: Anton van Dyck.
L. 109 x 97 cm.
Washington. National Gallery.



Fig. 57

Frimmel lo identificó con Amalia de Solms Braunfels y Speth-Holterhoff lo relacionó, a nuestro juicio con más acierto, con el retrato de María Luisa de Tassis de Vaduz, Liechtenstein ¹. El magnífico atuendo es muy similar al de ésta, pero parece indudable que se trata de la marquesa de Leganés de Washington o de una réplica perdida de este espléndido retrato de Van Dyck, realizado según Larsen hacia 1630-1632 en Flandes cuando la marquesa acompañó a su marido (núm. 615). Esta pintura de la Galería Nacional procede de Génova, del palacio de los Doria con cuya familia se encontraba emparentada la

marquesa de Leganés. En 1680 estaba en los inventarios del palacio, identificada correctamente, según Menotti ². Larsen cree posible que antes perteneciera al archiduque Leopoldo Guillermo pero, es probable, que se trate de una réplica realizada por Van Dyck, como sucede con otro retrato también de Doña Polyxena pintado hacia 1620-1626, en Génova, antes de la boda de ésta y del que el Prado posee un ejemplar (núm. 1493), y el Museo Columbus, Ohio, otro idéntico.

3. *Sileno ebrio, acompañado de un sátiro y una bacante*

Inscripción: P. P. RVBBENS
Atribución actual: Pedro Pablo Rubens
Génova. Palazzo Durazzo Pallavicini.

El original se conserva en el palacio Durazzo de Génova (Fig. 49) y existían dos réplicas: en la Galería de la Universidad de Wurzburg y en una colección particular sueca ³. Max Rooses estimó que se trataba de una obra de Jordaens juzgándola a través del grabado realizado por Carol Faucci, en 1793 en Londres, de la pintura que entonces pertenecía a Thomas Lewis ⁴. Los tipos son claramente de Rubens y H. G. Evers lo incluyó entre sus obras ⁵, Speth-Holterhoff no lo dudó tampoco, apoyándose en su atribución en el marco a Rubens; realizada en 1653, sólo trece años después de su muerte (en la galería de Viena, núm. 9.008, Fig. 12). También está incluido este cuadro en la galería de Munich (núm. 1.819, *Cat. núm. 2*).

4. *Un bodegón*

Inscripción: D. HEEM
Atribución actual: J. Davidsz de Heem.
Paradero desconocido.

El archiduque poseyó varias obras de J. Davidsz de Heem dos de las cuales se conservan en el Museo de Viena. En el inventario 5 de Hamilton, su número 30, que se

describe como "un bodegón con recipiente y jarra, racimo de uvas, langosta, limones, ostras, un vaso de vino en una mesa, de De Heem", parece coincidir, por lo poco que vemos, con el que aquí se reproduce.

5. *Paisaje*

Inscripción: I. FOQUEL
Atribución actual: Jan Fouquières.
Paradero desconocido.

6. *Paisaje con el sacrificio de Abraham*

Inscripción: H. BOL
Paradero desconocido.

Puede ser el "paisaje con casas" de H. Bol del inventario de 1659 del archiduque (núm. 685).

7. *La dama con una comadreja*

Inscripción: TITIANUS
Atribución actual: Seguidor de Tiziano. Escuela veneciana del siglo XVI.
L. 86 x 65 cm.
Escandinavia (?). Colección particular (?). Perteneció con anterioridad al Kunsthistorisches Museum de Viena (núm. 5.667) hasta 1933

Esta obra ya ha sido comentada en la galería del archiduque del Museo del Prado (*Cat. núm. 1*), donde también aparece. Fue vendida en 1933 y se encuentra posiblemente en colección particular en Escandinavia. Este mismo retrato, atribuido a Tiziano podemos verlo también en la galería archiducal de lord Barnard, Raby Castle y en la galería de Munich (*Cat. núm. 2*). Fue reproducida por el grabador Lucas Vorsterman el Joven en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 94, Fig. 51).

8. *Retrato de joven con sombrero*

Inscripción: P. V. MOL

Paradero desconocido.

Está también reproducido en el gabinete *El artista en su taller*, fechado en 1635, en que Teniers se autorretrata pintando (Fig. 4). Klinge piensa que posiblemente Teniers vendió esta pintura a Leopoldo Guillermo hacia 1650 y señala que G. Martin en la venta del citado gabinete de Teniers (Christie's, 2-VII-1976) mencionaba que un retrato igual existía en la colección del conde Spencer, fechado en 1635 y firmado por Van Mol, que puede ser el aquí reproducido⁶.

También aparece este retrato en la galería de pinturas de lord Barnard (Raby Castle), atribuido a Teniers.

9. *Jesús y San Juan Niño abrazándose*

Inscripción: B. ORLEY

Atribución actual: Barend van Orley según Leonardo da Vinci.

Paradero desconocido.

Está realizado según el original de Leonardo da Vinci, del que existen muchas versiones conocidas, algunas de Gossaert.

10. *La parábola de los ciegos*

Inscripción: FETTI

Atribución actual: Domenico Fetti.

T. 55 x 72 cm.

Dresde. Staatliche Kunstsammlungen (núm. 422)

Parcialmente tapado por el personaje de la izquierda. Es el tema del Evangelio de San Mateo (15.14). Se encuentra en el Museo de Dresde (núm. 422) a donde llegó en 1727 con otras pinturas de este artista, procedente de la Galería de Praga. Perteneció a la colección del pintor y marchante veneciano Niccolo Renieri, pues aparece en la lista B que envió lord Feilding a su cuñado Hamilton con las pinturas a la

venta en casa de Renieri con el núm. 26: "Una parábola de ciechi del Fetti". Fue adquirido para Hamilton ya que consta en sus inventarios (Inv. 15, núm. 41 e inv. de 1649, núm. 168). Teniers lo reprodujo en la galería de Munich (núm. 1.841, Fig. 11) y en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 210) grabado por Q. Boel. En el inventario de 1659 del archiduque figura con el núm. 153.

11. *La Natividad o La Noche Santa* (Fig. 58)

Inscripción: L. V. L. (Lucas van Leyden)

Atribución actual: Michel Zittow.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 5.878)



Fig. 58

De esta composición se conservan más de seis versiones y, probablemente, la obra original, perdida, era de Hugo van der Goes. La versión (Inv. 1659, núm. 346) reproducida aquí y que perteneció al archiduque es de gran calidad y está en el Museo de Viena; después de ser atribuida a Gerard David y a Gossaert, se la considera actualmente obra de Michel Zittow, siguiendo la opinión de Friedrich Winkler. Este artista formado en Brujas, pasó más de diez años en España como pintor de Isabel la Católica (de 1492 a 1504) y realizaría esta pintura hacia 1510. Speth-Holterhoff creyó perdida la obra reproducida por Teniers y citaba sólo una peque-

ña reducción de ella en el Museo de Viena, propiedad también del archiduque, refiriéndose a la pequeña versión de Gerard David (T. 57 x 47 cm.) del mismo museo⁷.

12. *Retrato masculino de medio cuerpo*

Inscripción: TINTORET

Paradero desconocido.

13. *Judith con la cabeza de Holofernes*

Inscripción: CAR. VINISIANI

Atribución actual: Carlo Saraceni, llamado "Veneziano".

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 41)

Esta pintura tenebrista es de hacia 1615 y está actualmente recortada por la parte superior e inferior, según se desprende de la comparación de sus medidas en el inventario de 1659 (núm. 211) y de sus reproducciones en el *Theatrum Pictorium* grabada por Troyen (ed. 1660, núm. 39), en esta galería, y en las del Museo de Bruselas (Fig. 6), de Munich (núm. 1.841, Fig. 11) y de Petworth House (Fig. 8). Formó parte de la colección de Bartolomeo della Nave (núm. 180) y de Hamilton (Inventario 1649, núm. 186). El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough y fue vendido en 1886 (Christie's, 28-VI-1886, núm. 92).

14. *San Jorge y Santa Rosalía*

Inscripción: I. BELLINI

Atribución actual: Antonello de Mesina.

Desaparecido.

Fragmento perdido del retablo o *palla* de San Casiano, cuya parte central que está en el Museo de Viena (núm. 2.574, Fig. 67 a) ha sido mencionada al referirnos a los otros dos fragmentos (núms. 30 y 43) reproducidos en la galería del archiduque del Prado (*Cat. núm. 1*). Según Puppi, en vez de Santa Rosalía, santa no venerada en



Fig. 59 a

Venecia, se trataría de Santa Cecilia, cotitular con San Casiano de la iglesia para la que se encargó el retablo⁸. Está grabado por I. Popels en el *Theatrum Pictorium* (ed. 1660, núm. 67, Fig. 59 b) y consta en el inventario de Leopoldo Guillermo (1659,



Fig. 59 b

núm. 141) atribuido siempre a Giovanni Bellini. En la lista A de la colección de Bartolomeo della Nave enviada a Hamilton por Feilding, aparece, en cambio, con los otros fragmentos del retablo (núms. 119 a 123); con su atribución verdadera que perdería hasta este siglo. El *pastiche* de

Teniers se encontraba en la colección del conde Seilern de Londres (Inv. núm. 48. T. 24,5 x 18,5 cm.), legada al Instituto Courtauld (Fig. 59 a).

15. *Susana y los viejos*

Inscripción: C. SCHUT

Paradero desconocido.

Esta composición, hoy desaparecida, no consta en el inventario de Leopoldo Guillermo de 1659. El archiduque debió dejarla en Bruselas cuando abandonó Bélgica. Teniers la reprodujo también en *El artista en su taller* (colección de lord Barnard, Raby Castle-Steindorp, Durham). Esta obra sería, probablemente, una reciente adquisición del archiduque, anterior a 1653. Tiene una gran similitud, según M. L. Hairs⁹, con la pintura del mismo tema atribuida a Schut, vendida en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas (17/19 de noviembre de 1953, núm. 191); sólo difieren en el formato, vertical el que perteneció al archiduque y cuadrado el otro; además, esta última es muy parecida al grabado del Gabinete de Estampas de Amberes firmado: "C. Schut inventor cum privilegio".

16. *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*

Inscripción: J. V. HOCKE

Paradero desconocido.

Jan van den Hoecke trabajó para el archiduque como pintor de cámara de 1647 a 1651 en que muere y le sustituye Teniers. Esta obra no figura en el inventario de 1659 de Leopoldo Guillermo, que describe cuarenta y tres obras suyas —como "ejecutor" o "inventor"—, colaborando en muchas con otros pintores como Paul de Vos, Mario Nuzzi, Daniel Seghers y Frans Ykens¹⁰. Diecinueve de ellas se conservan en el Museo de Viena.

17. *Cristo con la cruz a cuestas* (Fig 60)

Inscripción: G. BASSANO

Atribución actual: Gerolamo de Bassano.

Viena. Kunsthistorisches Museum

(núm. 1.869)



Fig. 60

Perteneció a la colección Bartolomeo della Nave (núm. 86) y a la de Hamilton (Inv. 1649, núm. 91). En el inventario de Leopoldo Guillermo figura con el número 222 y está reproducido en *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 155).

18. *La Sagrada Familia con la Magdalena y San Juanito*

Inscripción: PALMA

Atribución actual: Palma el Viejo.

T. 87 x 117 cm.

Florenia. Galleria degli Uffizi (núm. 950)

La hipótesis de Waterhouse de que puede identificarse con el número 56 del inventario de Bartolomeo della Nave¹¹, ha sido discutida por Baldass¹² pues sus medidas eran menores entonces a pesar de haber sido recortado con posterioridad, como puede deducirse de la copia de Teniers aquí y en las galerías archiduciales de Viena (núm. 9.008, Fig. 12), Petworth House (Fig. 8) y Munich (núm. 1.841, Fig. 11) y del grabado del *Theatrum Pictorium* de J. Troyen (lám. 205, Fig. 61). Para Rylands podría identificarse con una de



Fig. 61

las obras que pertenecieron a Hamilton registrada en 1643 en la Caja II "Josh, Mary, I. Christ. Palma..."¹³. En el inventario de 1659 de Leopoldo Guillermo (núm. 134) aparece descrito y claramente atribuido a Palma Vecchio como en el *Theatrum Pictorium*. Está reproducido en el *Prodromus*, donde aparece ya con sus dimensiones actuales. Fue cedido en intercambio a la Galería Uffizi en 1793. Se ha confundido este cuadro con otro del mismo tema atribuido a Palma el Viejo y taller, que también perteneció al archiduque (inv. 1659, núm. 272) y que conserva el Museo de Viena (núm. 2.161).

19. *La toilette de Venus*

Inscripción: A. CORREGGIO

Atribución actual: Correggio (?).

62,4 x 83,2 cm. (según *Theatrum Pictorium*).

Paradero desconocido.

Nos hemos referido a este cuadro, hoy perdido, al tratar de la galería del Museo del Prado, en que aparece reproducido (*Cat. núm. 1*, núm. 33)

20. *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Niño*

Inscripción: A. CHAVON

Atribución actual: Andrea Schiavone.

Paradero desconocido.

Consta atribuido a Andrea Schiavone en el inventario de Bartolomeo della Nave



Fig. 62

(núm. 102), en el de Hamilton de 1649 (núm. 112) y en el de Leopoldo Guillermo de 1659 (núm. 286). Está reproducido en las galerías de Munich núm. 1.819 (*Cat. núm. 2*) y 1.840 (Fig. 10), en esta última con el mismo marco con volutas, y en el *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 130), grabado por C. Lauwers (Fig. 62). El *pastiche* de Teniers perteneció al duque de Marlborough (Christie's, 28-VI-1886, núm. 138).

21. *El rapto de Deyanira por el centauro Neso* (Fig. 63 a)

Inscripción: P. VERONES

Atribución actual: Paolo Veronés.

L. 68 x 53 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 1.525)



Fig. 63 a



Fig. 63 b

Consta en el inventario de Leopoldo Guillermo (núm. 271) y en el *Theatrum Pictorium* (1684, núm. 114, Fig. 63 b) atribuido a Veronés y grabado por Q. Boel. Perteneció a las colecciones de Bartolomeo della Nave (núm. 81) y de Hamilton (inv. 5, caja 16 y 1649, núm. 83). Ha habido diferentes opiniones sobre su autoría pero Fiocco lo restituyó a Veronés y T. Pignatti, en su monografía de Veronés, lo considera obra original del pintor¹⁴.

22. *Retrato de busto de anciano con barba blanca* (Fig. 64)

Inscripción: TINTORET

Atribución actual: Tintoretto

L. 92 x 59 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 25)



Fig. 64

Ha sido recortado por doquier. El *pastiche* o copia de Teniers se conserva en la colección Seilern de Londres. Consta en el inventario del archiduque (núm. 482) y en el *Theatrum Pictorium* grabado por Vorsterman Junior (1684, núm. 103). También está incluido en otras galerías archiduales de Teniers como las de los museos de Munich (núm. 1.841, Fig. 11) y Viena (núm. 739, Fig. 7).

23. Retrato masculino

Inscripción: KALKER

Atribución actual: Pordenone (?)

Podría tratarse del retrato del "joven con libro de música" atribuido a Calcar en el inventario de 1659 (núm. 205) y que se encuentra actualmente en Museo de Historia del Arte de Viena atribuido a Pordenone (núm. 1.934).

24. Retrato del *dux* Niccolo da Ponte

Inscripción: I. TINTORET

Atribución actual: Taller de Tintoretto.

L. 96,5 x 86 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 26)

Figura en el inventario de 1659 (núm. 45) y en *Theatrum Pictorium* grabado por L. Vorsterman el Joven (núm. 94, Fig. 53) y está copiado por Teniers en la galería de Munich (núm. 1.819, *Cat. núm.* 2) y en el *pastiche* de la colección Seilern de Londres.

25. Venus y Cupido

Inscripción: T. WILEBOORTS

Atribución actual: Willeboirts Bosschaert

Paradero desconocido.

Perteneció a la antigua colección Bamberg y luego al Museo Germánico de Nuremberg hasta 1921, en cuyo catálogo está descrito con todo detalle. Figuraba firma-

do y fechado en 1653, es decir, en el mismo año en que Teniers realizó el original de la galería que se encuentra en el Museo de Viena (núm. 9.008, Fig. 12). El archiduque estaría admirando, según estos datos, sus más recientes adquisiciones¹⁵, sin embargo esta obra no debió llevarla a Viena pues no figura en el inventario de 1659.

26. Retrato masculino

Inscripción: HOLBEEN (Holbein)

Paradero desconocido.

27. Retrato

Inscripción: I. BASSAN (Bassano)

Paradero desconocido.

Debe tratarse del retrato atribuido a Tintoretto en el *Theatrum Pictorium*, grabado por L. Vorsterman el Joven (1660, núm. 94).

28. Naturaleza muerta

Inscripción: CAP. HOEFNAGEL

Atribución actual: Alexander Hoefnagel

El joven muestra un estudio, quizá una acuarela, de flores, frutas y conchas atribuido en el marco a CAP. HOEFNAGEL. Se creyó obra perdida de Joris Hoefnagel y luego de Jakob, pero ha sido identificada recientemente, como obra del capitán Alexander Hoefnagel, sobrino de Joris, que trabajó en Amberes en 1650¹⁶. De Joris Hoefnagel constan treinta acuarelas en el inventario de 1659 del archiduque (núms. 468 a 498), muchas de las cuales, probablemente, sean de Alexander Hoefnagel.

29. Paisaje

Inscripción: P. BRIL

Paradero desconocido.

El archiduque poseyó varios cuadros de Bril, algunos procedentes de la colección Hamilton (Inv. 5, caja 2.ª; inv. de 1649, núms. 197 y 198) que, a su vez, debió adquirirlos de la colección de Bartolomeo della Nave que poseía cinco obras de este pintor (núms. 202 y 210-218). Puede ser el paisaje de Bril que consta en el inventario de Leopoldo Guillermo de 1659 con el núm. 157 como "una mujer con rruca".

30. Retrato de busto femenino

Inscripción: A. V. DYCK

Paradero desconocido.

Tiene un gran parecido con el "retrato de dama inglesa" de la colección Somers, Castillo de Eastnor (Inglaterra)¹⁷. El rostro, la pose, el vestido escotado y el peinado son idénticos, pero el retrato inglés es de tres cuartos y había un ventanal en el fondo. Se le ha relacionado también con Cristina de Suecia por su semejanza con algunos retratos de ella, aunque la nariz de la reina es mucho más grande y es poco probable dada su extremada juventud en las fechas en que Van Dyck pudo retratarla.

31. El Bravo o Trebonio (Fig. 65)

Inscripción: GORGON (Giorgione)

Atribución actual: Tiziano.

L. 75 x 67 cm.

Viena. Kunsthistorisches Museum (núm. 64)



Fig. 65

Posiblemente se trate del cuadro visto por Marcantonio Michel en 1528 en casa de Juan Antonio Venier "Dos medias figuras atacándose, de Tiziano". Carlo Ridolfi¹⁸ que lo cita en la colección de Bartolomeo della Nave, donde permaneció hasta 1636 (núm. 203), lo interpretó como "Celio Platío atacado por Claudio". Según Waterhouse se trata del cuadro descrito en la colección de Bartolomeo della Nave como "un soldado que saca una daga para atacar a un joven, de Varotari" y considera probable esta posible atribución. Boschini lo cita en la colección de Leopoldo Guillermo con el tema de "Celio atacado por Claudio"¹⁹. Wind lo identifica finalmente como "Trebonio atacado por Caio Lucio"²⁰. Estuvo en la colección Hamilton de 1639 a 1649 y desde 1651 en la colección del archiduque (núm. 237) "Ein Bravo original de Giorgione" (*Theatrum Pictorium*, 1660, núm. 23). En el siglo pasado fue atribuido a Cariani y a Palma. Longhi sugirió el nombre de Tiziano²¹ y le siguieron Suida²², Baldass²³, Klauner y

Oberhammer²⁴. Pignatti lo cree también original de Tiziano a pesar de la restauración²⁵ y Wetthey lo incluye entre las obras autógrafas de Tiziano con reservas²⁶. Debió ser uno de los cuadros favoritos de Teniers y del archiduque pues figura en las galerías de Viena y de Petworth House (Fig. 8) en primer plano, y en la vendida en Parke Bernet. Teniers se la muestra a Leopoldo Guillermo; además es una de las pinturas que aparece en el frontispicio del *Theatrum Pictorium* (Fig. 15).

32. *Retrato de un eclesiástico con el escudo de Utrecht*

Inscripción: V. SCHOREL
Paradero desconocido.

Este pintor nacido en Schorel cerca de Alkmar en 1495, era hijo de clérigo y vivió en la ciudad de Utrecht desde 1525, cuyo escudo vemos en el retrato al fondo, a la izquierda. Fue canónigo desde 1528.

A parte del original de Teniers firmado, ya citado en el Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 9.008, Fig. 12) procedente de la colección Rothschild existe una copia de menor calidad (L. 675 x 865 cm.) de la colección Harrach en el castillo de Rohrau, cerca de Viena (cat. 1926, núm. 61 y cat. 1960, núm. 29, p. 75). Speth-Holterhoff recoge la noticia de su adquisición por el conde Ferdinand Bonaventura en Madrid hacia 1660. Esta fecha hay que retrasarla a los años 1673-1676 ó 1697-1698 en que Harrach fue embajador en Madrid donde aumentó su colección de manera considerable.

El lienzo del Lázaro Galdiano procede de la subasta en París del Hôtel Drouot (23-10-1872, núm. 3) y de la venta Candamo (15-2-1923, núm. 1) atribuido en ambas a David Ryckaert III. Según Camón Aznar²⁷ perteneció a Raimundo de Madrazo.

NOTAS

* Los nombres de autor con mayúsculas corresponden a los que figuran inscritos en los marcos, que a veces no coinciden con las atribuciones actuales que se indican a continuación.

1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 144.
2. MENOTTI, "Van Dyck a Genova", *Archivio Storico dell'Arte*, III, p. 375.
3. E. KIESER, "Wo befindet sich das original", *Jahrbuch der bildenden Künste*, Munich, 1939, p. 180.

4. M. ROOSES, 1890, III, pp. 165-166.
5. H. G. EVERS, *Peter Paul Rubens*, 1946, pp. 98-99.
6. M. KLINGE, 1991, p. 50.
7. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 144.
8. PUPPI, "Il viaggio ed il soggiorno a Venezia da Antonello da Messina", *Museum Patavinum*, 2, 1983, pp. 267-268.
9. M. L. HAIRS, 1977, p. 203.
10. G. HEINZ, *Studien*, nota 32, p. 125.
11. E. K. WATERHOUSE, 1952, p. 16.
12. BALDASS, 1961, pp. 74-75.
13. Ph. RYLANDS, 1988, p. 204, núm. 21.
14. T. PIGNATTI, 1976, I, cat. núm. 258.
15. M. L. HAIRS, 1977, p. 237.
16. S. SEGAL, 1991, p. 75.
17. E. LARSEN, 1989, II, cat. núm. 958.
18. C. RIDOLFI, 1648, ed. Hadeln, 1914, p. 101.
19. M. BOSCHINI, 1660, ed. de Palluchini, 1966, p. 36.
20. E. WIND, *Giorgione's Tempesta*, Oxford, 1969, p. 11.
21. R. LONGHI, *Cartella Tizianesca. Vita Artistica II*, 1927, ed. 1967, p. 237-458.
22. W. SUIDA, *Rivindicazione a Tiziano. Vita Artistica II*, 1927, pp. 206-215.
23. BALDASS, 1947, pp. 124-136.
24. KLAUNER y OBERHAMMER, 1960, pp. 135-136.
25. T. PIGNATTI, 1971, cat. A 61.
26. H. WETHEY, 1975, III, p. 130-131, cat. 3.
27. J. CAMÓN AZNAR, 1958, p. 117.

Bibliografía

- SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 216, nota 170.
CAMÓN AZNAR, 1958, p. 117.
EXP. MADRID, 1958, p. 105
MONREAL y TEJADA, 1958, núm. 26, p. 99.
EXP. BRUSELAS, 1975, pp. 141-142, núm. 40.
DÍAZ PADRÓN, 1976, pp. 21-24.
EXP. MADRID, 1977, núm. 148.

4. Retrato del dux Francesco Donato

T. 22 × 16,5 cm.

Firmado: DT

Madrid, Museo del Prado.



Fig. 66 a

ESCUELA VENECIANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI, *El dux Francesco Donato*, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 66 b

LUCAS VORSTERMAN EL JOVEN, grabado, *Theatrum Pictorium*, núm. 98.

Este *pastiche* de Teniers es una copia reducida del cuadro que perteneció al archiduque Leopoldo Guillermo y que hoy conserva el Museo de Historia del Arte de Viena (Inv. núm. 3.062), atribuido a un pintor veneciano de la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 66 a). Teniers lo realizó como modelo para el grabado de Lucas Vorsterman el Joven del *Theatrum Pictorium* (núm. 98) en donde figura como "Tintoret" (Fig. 66 b).

Teniers lo reprodujo en varias galerías del archiduque: en la del Museo del Prado, situado en lugar preferente, entre los Tizianos (*Cat. núm. 1*), en la del duque de Bedford en Woburn Abbey, en dos pertenecientes a las colecciones de Estado de Baviera (Munich, núms. 1.840 y 1.841, Figs. 10 y 11), y en una vendida en Sotheby's en 1975. En estos últimos cuadros la composición está invertida, como si Teniers en vez del original hubiera copiado el grabado del *Theatrum Pictorium*.

Francesco Donato nació en 1468; fue embajador en España (1504), Inglaterra (1509) y Florencia (1512). Participó de manera decisiva en la conclusión de la paz con el sultán Solimán y consiguió mantener la neutralidad de Venecia durante las guerras entre Carlos V y Enrique II. Construyó la Casa de la Moneda y terminó la biblioteca de San Marcos. Tenía setenta y siete años cuando fue elegido dux y siguió ejerciendo la más alta magistratura de la República de Venecia hasta su muerte en 1553. Este es un retrato oficial en traje de ceremonia, con el gorro de dux (*cornio*), una toga de tela dorada (*dogalina*) y manto de armiño (*collare*) con grandes botones dorados. Al fondo, una vista de Venecia. Ha sido posible su identificación por su parecido con el retrato en la pintura de Tintoretto *Los desposorios de Santa Catalina en presencia del dux Francesco Donato*, del palacio Ducal de Venecia en la sala del Colegio. Tiziano había realizado un retrato oficial de este dux en 1546 para la serie de retratos de la sala del Consejo, que se quemó en 1577. Existen dos retratos considerados como copias de esta desaparecida composición de Tiziano, uno en una colección privada florentina y el segundo en la Galería de Bellas Artes de San Diego (California), estimado por Tietze Conrat como boceto preparatorio de mano del maestro¹. El hecho de que el retrato de Viena coincida más en la composición con otros retratos de Tiziano —como el de Andrea Gritti de la Galería Nacional de Washington— que con los dos anteriores hace pensar que deriva de un retrato de Francesco Donato de Tiziano, perdido, y no del realizado en 1546.

El retrato había pertenecido antes que a Leopoldo Guillermo, al duque de Hamilton en cuyo inventario de 1649 (núm. 160) figuraba como obra del "Viejo Tintoretto", en cambio en el inventario del archiduque de 1659 (núm. 33) consta como "original de Tiziano otro Dux de Venecia sentado en un sillón... cerca de la Ciudad de Venecia".

Está reproducido también en los inventarios del palacio Stallburg de Viena por Storffer (II, núm. 102) y en el *Prodromus* (lám. 8). Si comparamos la peque-

1. TIETZE CONRAT, "Titian's Workshop in his late years", *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 82.



Cat. núm. 4

ña tabla de Teniers, perteneciente al Prado, su grabado y las restantes reproducciones en las mencionadas galerías con el original de Viena, es indudable que este último ha sido recortado por doquier.

El *pastiche* perteneció a la colección del duque de Marlborough en el palacio de Blenheim y fue vendido en Christie's en 1886, perteneciendo después a colecciones privadas de Inglaterra (R. H. Ward, Londres, 1930), Holanda y Suiza, siendo adquirido recientemente por el Museo del Prado.

Bibliografía

- EXP. *Cabinet Pictures by D. Teniers*, The Iveagh Bequest, Kenwood, Londres, 1972, núm. 16.
- EXP. Brueghel, *Une dynastie de peintres*, Bruselas, 1980, cat. núm, 216 b.
- CATALOGUE, *David Koetser Gallery*, Zurich, 1990, núm. 27.

5. San Sebastián

T. 24 × 16,3 cm.

Viena, Kunsthistorisches Museum,
núm. 6.784



Fig. 67 a

ANTONELLO DE MESINA, *Retablo de San Casiano*. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 67 b

Reconstrucción ideal del *Retablo de San Casiano*. Proyecto de Wilde según las copias de Teniers.

Es la copia o *pastiche* de Teniers de un fragmento de la *pala* (o retablo) de San Casiano realizada por Antonello de Messina entre los años 1475-1476, por encargo del patricio Pietro Bon, para la iglesia de San Casiano de Venecia. En una carta de Bon a Galeazzo Maria Sforza en marzo de 1476 le decía que Antonello estaba pintando este retablo que cuando estuviese terminado “sería de las más excelentes obras de pincel que había en Italia y fuera de Italia”. Este retablo está citado —sin describirlo detalladamente— por historiadores antiguos en fechas próximas a su ejecución¹. C. Ridolfi ya en 1648 (*Meraviglie dell'arte*) se lamenta de su desaparición. En efecto, ahora sabemos que en 1620, con motivo de una restauración en la citada iglesia, se dividió en varios fragmentos (seguramente en cinco) que pertenecieron sucesivamente a las colecciones de Bartolomeo della Nave (núm. 122) —donde figuraba como obra de Antonello de Messina—, de Hamilton y del archiduque Leopoldo Guillermo. En esta última los fragmentos estaban atribuidos a Giovanni Bellini (Ian Bellini) como constan en las láminas 3, 4, 5 y 6 del *Theatrum Pictorium* y en el inventario de 1659, donde aparecen los cinco fragmentos por separado.

Este fragmento, actualmente destruido o en paradero desconocido que representa a San Sebastián atado a una columna, se recogía en el inventario de 1659 de Viena con el núm. 280 atribuido, como las demás partes del retablo, a Giovanni Bellini. Ha sido posible conocer su composición gracias a este *pastiche* de Teniers, su correspondiente grabado en el *Theatrum Pictorium* (núm. 5, Fig. 67e) realizado por Lucas Vorsterman Junior y su reproducción en miniatura en la galería de la puerta entreabierta de Munich (núm. 1.840, Fig. 10), donde está colgado en la pared a la izquierda de la puerta, a la derecha de *Esther ante Asuero* de Veronés (Fig. 55).

Sólo tres fragmentos de este retablo pueden contemplarse hoy reunidos de nuevo en un cuadro del Museo de Viena (Inv. núm. 2.574) (Fig. 67 a), dos de ellos reproducidos por Teniers en el gabinete del Prado (*Cat. núm. 1*): *La Virgen con el Niño*, motivo central del retablo, y *San Nicolás de Bari y la Magdalena* (Figs. 67 c y 67 d) y *Santa Ursula y Santo Domingo*.

El otro fragmento, perdido también como el de San Sebastián, representaba a San Jorge y Santa Rosalía y podemos verlo copiado por Teniers en el cuadro que exponemos del Museo Lázaro Galdiano (*Cat. núm. 3* y Fig. 59 a y 59 b).

Borenus en 1913 relacionaba ya la tabla central de *La Virgen con el Niño* con la *pala* de San Casiano, considerándola una copia parcial de ella. Cuando se restauró en 1914 se pudo apreciar su gran calidad y fue considerada por Berenson obra original del maestro².

Mather en 1924 hizo una reconstrucción del retablo que fue mejorada por la de Wilde³, que reunió todos los elementos conocidos de ella (Fig. 67 b).

Este retablo es fundamental para conocer no sólo la evolución artística de Antonello, sino también el desarrollo de la pintura veneciana de su época. Entre

1. M. COLLAZIO, *Opuscoli de Retorica*, 1468; M. SANUDO, *Crónica*, 1493; M. A. SABELLICO, *De Venetae urbis*, 1494; M. A. MICHEL, 1543; G. VASARI y F. SANSOVINO, *Venetia*, 1581.

2. B. BERENSON, 1957.

3. J. WILDE, 1929.



Fig. 67 c

LUCAS VORSTERMAN EL JOVEN según ANTONELLO DE MESINA, *San Nicolás de Bari y la Magdalena*, grabado *Theatrum Pictorium*, núm. 4.



Fig. 67 d

DAVID TERNIERS según ANTONELLO DE MESINA, *San Nicolás de Bari y La Magdalena*, Londres, The Iveagh Bequest, Kenwood.

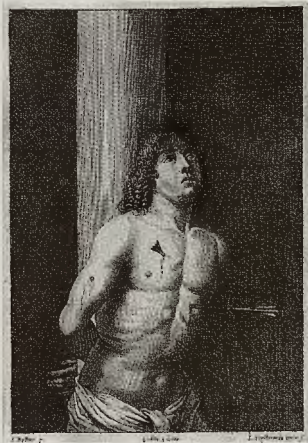


Fig. 67 e

LUCAS VORSTERMAN EL JOVEN, según ANTONELLO DE MESSINA, *San Sebastián*, grabado, *Theatrum Pictorium*.

Bibliografía

WILDE, 1929, pp. 57-72, lám. 60.

EXP. MESINA, *Antonello de Mesina*, Octubre 1981-Enero 1982, pp. 181 y 182.

G. MANDEL, *Antonello de Mesina*, Milán, 1981, p. 98.



Cat. núm. 5

otros retablos inspirados por ella pueden citarse el de Alvise Vivarini (destruido en 1945) del Museo Kaiser Friedrich de Berlín, los de Castelfranco y de la catedral de Treviso ejecutados respectivamente por Giorgione hacia 1540 y por Cima de Conegliano en 1493.

Este *pastiche* perteneció a la colección del duque de Marlborough en el palacio de Blenheim y fue vendido en Christie's de Londres el 28-VI-1886 (núm. 80). Baldass lo descubrió en Berlín en el mercado del arte en 1929 y poco después fue adquirido allí por el Museo de Viena.

6. *El flautista*

T. 17 x 12,5 cm.

Viena, Kunsthistorisches Museum,
número 9.708



Fig. 68 a

FRANCESCO BASANO, *Joven con flauta*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Teniers realizó este *pastiche* o copia reducida para modelo del grabado del *Theatrum Pictorium* (1660, núm. 131, Fig. 68 b) ejecutado por Jan van Troyen. El original de este “joven con pámpanos en la cabeza tocando la flauta” se conserva también en el mismo museo vienés (Inv. núm. 8. C. 54,6 x 44 cm.; Fig. 68 a) y está firmado por Francesco Bassano (FRAN BASS. FEC.). Se considera obra de hacia 1585-1590.

Perteneció, antes que al archiduque Leopoldo Guillermo, a la colección veneciana de Bartolomeo della Nave, en cuyo inventario de 1636 (núm. 92) consta como “BASSAN... Un joven pastor tocando la flauta”, y fue adquirido después por el marqués de Hamilton, en cuyo inventario de 1638 está registrado en la caja 38 de forma parecida pero sin atribución y en el de 1649, núm. 93, con la atribución correcta, y así figura también en el inventario de 1659 de Viena de Leopoldo Guillermo (núm. 67: “Joven BASSAN. Muchacho con flauta”).

Teniers reprodujo este cuadro, como hizo con otras obras favoritas del archiduque, en una de sus “galerías de pinturas”, la núm. 1.841 de Munich (Fig. 11).

El *pastiche* de Teniers fue adquirido por John Churchill, primer duque de Marlborough (1650-1722) y permaneció en el palacio Blenheim de los Marlborough hasta la venta de la colección del octavo duque en Christie's (28-VI-1886, núm. 147). Posteriormente ingresó sucesivamente en las colecciones del conde Harewood y en la de la Princesa Real (Londres).

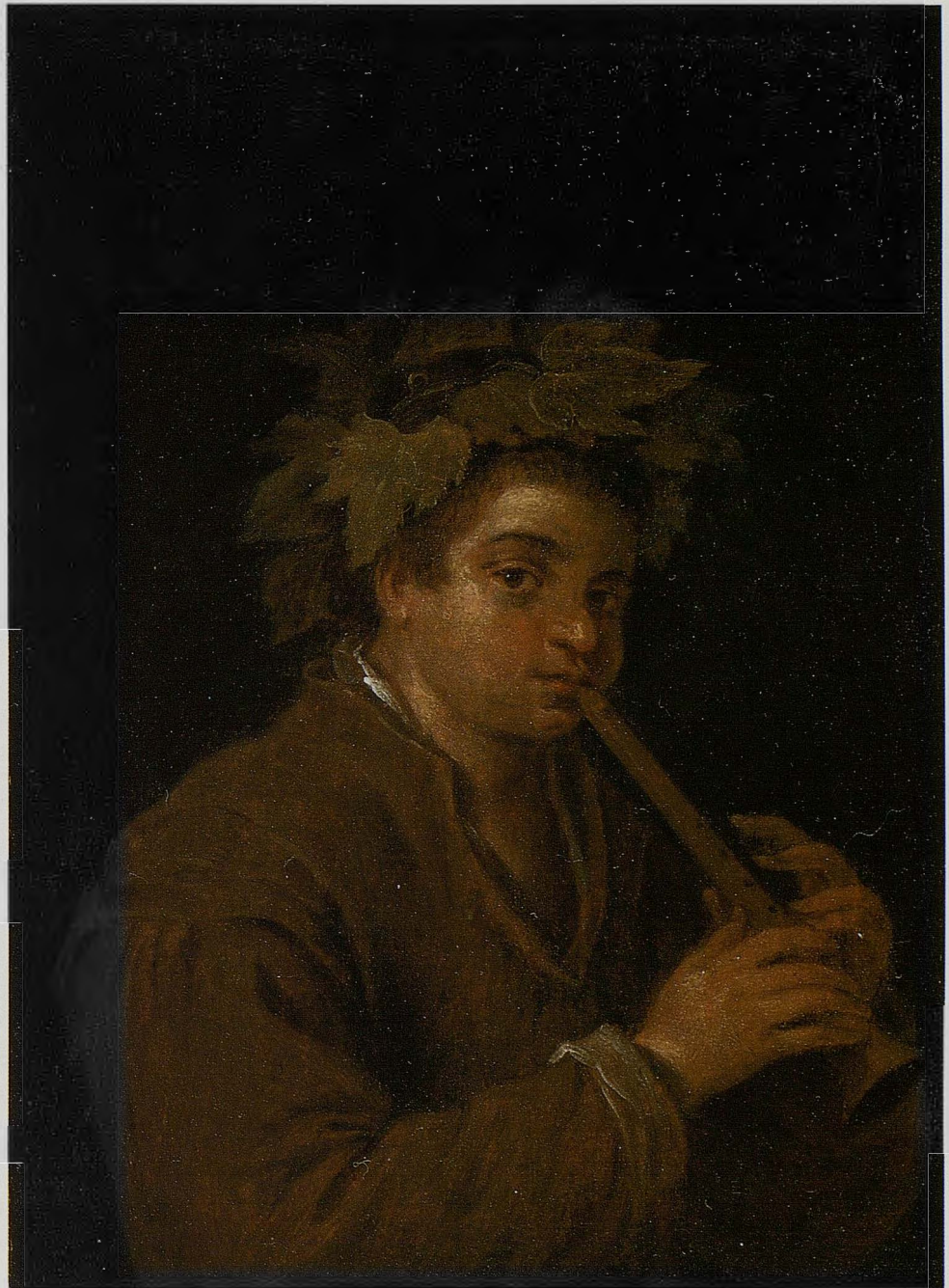


Fig. 68 b

JAN VAN TROYEN, grabado, *Theatrum Pictorium*,
número 131.

Bibliografía

- BORENIUS, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House*, Oxford, 1936, números 125/XVII.
- EXP. *Cabinet Pictures by D. Teniers*, The Iveagh Bequest, Kenwood House, Londres, 1972, número 22.
- EXP. *Original Kopie-Replik-Paraphrase*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 1980, número 11 a, p. 53.



Cat. núm. 6

7. *Jesús con los doctores en el templo*

T. 21 × 31 cm.

Viena, Kunsthistorisches Museum,
núm. 9.801

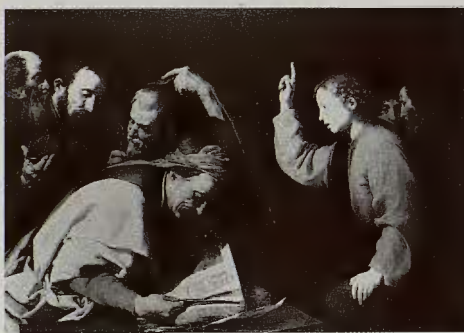


Fig. 69 a

JUSEPE RIBERA (?) *Jesús con los doctores en el templo*, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 69 b

JAN VAN TROYEN, grabado, *Theatrum Pictorium*,
núm. 141.

El original de esta copia reducida o *pastiche* de Teniers se encuentra actualmente en el Museo de Historia del Arte de Viena (Inv. núm. 326, Fig. 69 a) donde ha sido siempre considerado como obra de Ribera (Cat. 1973, p. 142). La mayoría de los especialistas creyeron en su autenticidad y la consideraban la mejor de las versiones existentes de esta composición del pintor español, aunque hubo quien pensó en la existencia de un original perdido. Gaya Nuño, Oberhammer, Borea y Bologna confirmaron la antigua atribución a Ribera que venía desde 1651 por lo menos, ya que figuraba en una galería de Teniers de esa fecha cuando Ribera vivía todavía. Sin embargo, últimamente se duda de su autoría y se atribuye al círculo de Ribera.

El archiduque la llevó consigo a Viena en 1656 y debía tenerla en gran estima pues hizo que Teniers la reprodujera en tres de sus galerías de pinturas; en la de Munich (núm. 1.840, Fig. 10) donde podemos verla en sitio de honor sobre la puerta, en la de Petworth House (Fig. 8) firmada y fechada por Teniers en 1651 y en su réplica del Museo de Viena (núm. 739, Fig. 7). Es además la única pintura de un español incluida en el *Theatrum Pictorium*, para cuyo grabado ejecutó Teniers esta reducción que, curiosamente, le sirvió de fuente de inspiración para otra pequeña pintura, *El alquimista*, que pertenece también al Museo de Historia del Arte de Viena (Inv. núm. 9.802), en la cual repite literalmente la figura del escriba que lee en primer plano y le rodea de objetos apropiados a su actividad eliminando el resto de los personajes del *pastiche*.

Consta como obra del Spagnoletto tanto en el grabado del *Theatrum Pictorium* (núm. 141) ejecutado por J. van Troyen (Fig. 69 b) como en el inventario de Viena de 1659 (núm. 148), donde figura dentro del primer apartado dedicado a los pintores italianos y en el que sólo incluye tres obras de este pintor. De igual manera aparece en las reproducciones de las mencionadas galerías de Teniers en el marco o sobre el lienzo.

La escena se refiere al pasaje del evangelio (Lucas, 2, 41-52) en que Jesús, a la edad de doce años, discute en el templo de Jerusalén con los escribas o doctores.

Esta tablita fue adquirida por el Museo de Viena en 1981 de una colección privada que se cree procedía de San Petersburgo.

Bibliografía

KLINGE, 1991, p. 222, núm. 25.



Cat. núm. 7

8. *El mono pintor*

C. 24 × 37 cm.

Firmado: D. TENIERS F.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.805

En un rincón de una sala, un mono con gorro, sentado en un escabel, pinta con el pincel en la mano derecha ayudándose con un tiento que lleva en la izquierda, donde sujeta además la paleta y el resto de los pinceles. Otro simio de la misma especie, *sempnopithecus entellus*, sentado a su lado, le observa atentamente; lleva un sombrero con plumas, cadena de oro y una bolsa presumiblemente con monedas, signos de su posición elevada y riqueza de medios. Representa a un rico coleccionista o *amateur* de la pintura.

Al lado del caballete, en el lienzo o tabla que el pintor acaba de comenzar a pintar, hay una mesita con un frasco y varios recipientes de barro con aglutinantes y pigmentos; en el suelo, a su lado, un cuchillo.

Cuadros de diversos temas y estilos cubren las paredes e, incluso, los vemos apoyados en el suelo como en las galerías archiduciales de Teniers, y concretamente en la del Museo del Prado que se expone aquí (*Cat. núm. 1*). La mayoría están mal iluminados y es difícil atribuirles a un pintor determinado.

El cuadro situado arriba, a la izquierda, es una “escena de taberna” típica de Teniers de los años treinta, en que la influencia de Brouwer en su pintura era considerable. Se trata de un bebedor muy repetido en sus composiciones. Detrás del caballete se adivinan —más que se ven— un paisaje nocturno en el que se vislumbra la luna. A su derecha se distinguen cuatro paisajes, en la parte superior dos fragmentos y debajo dos que recuerdan la manera de Joost de Momper; el de la derecha parece representar una gran gruta, típica de este pintor, y lleva una cortinilla para proteger la pintura de la luz del sol; en el de la izquierda se aprecia una montaña a la derecha y un personaje con un caballo a la izquierda. Debajo una Natividad irreconocible.

En primer plano, a la derecha, están los tres cuadros mejor iluminados de la sala; el de mayor tamaño, apoyado en el respaldo de una silla, es una “batalla” característica del estilo de Pieter Meulener, o incluso podría tratarse —por el brío y nervio de su ejecución— de su maestro Pieter Snayers. En el suelo, apoyados también en la silla, hay un retrato de busto masculino con un rostro de rasgos no opuestos a los de Teniers y un “paisaje con dos campesinos” característico del mismo artista.

A la derecha, sobre una mesa redonda cubierta con un paño con flecos, hay un busto en yeso, varias medallas, conchas y unos grabados; al pie de la mesa un delfín. Son todos estos objetos instrumentos de trabajo del pintor, o representan un testimonio residual de los antiguos gabinetes enciclopédicos.

Esta pintura forma parte de una serie de Teniers en que los monos realizan actividades típicas humanas: van a la escuela, juegan a las cartas, beben, fuman, comen, pintan y esculpen. Aunque estas series de Teniers no fueron las primeras, y ya existían desde fines del siglo XVI, sí constituyeron una verdadera creación de éxito y fueron muy imitadas por otros pintores del siglo XVII, como por ejemplo, Van Kessel, y continuaron siéndolo durante los siglos XVIII y XIX.



Cat. núm. 8

Esta pintura representa a un mono pintando en su estudio, pero es indudable que no representa el taller típico de un pintor flamenco de esa época. Los cuadros que vemos por doquier están terminados y enmarcados, y no son todos del artista que trabaja pues muestran diferentes estilos.

Teniers en el famoso cuadro de la colección Normanton (Fig. 4) en sus distintas versiones, donde se autorretrata pintando, se había representado a sí mismo en un estudio lleno de pinturas terminadas en diferentes maneras. Posiblemente ha querido representar el estudio de un pintor, no sólo en el ejercicio de su arte, sino mostrarle como un artista culto y aficionado a coleccionar obras de otros creadores, y con un poder adquisitivo suficiente para ello. Podría también haber pretendido demostrar su capacidad de imitación casi universal de los más diferentes estilos —recuérdense sus copias de las obras italianas del archiduque— o, como piensa H. W. Janson, podría haber querido ridiculizar la habilidad de algunos artistas —sin estilo propio— para imitar las obras ajenas¹. Esta última posibilidad nos parece poco probable, como opina Zaremba Filipczak² aunque no debe olvidarse, desde luego, que desde el Renacimiento el mono tuvo un significado simbólico ambivalente estudiado recientemente con acierto por A. M. Lecocq³.

Los teóricos del arte renacentista consideraban como fin de la pintura dar al espectador la ilusión de la vida, pedían al pintor que fuera “el simio de la naturaleza”. Boccaccio y Filippo Villani (h. 1400) utilizaron esta expresión referida al poeta o literato con anterioridad a su aplicación y aparición en la pintura. Esta surge por primera vez a principios del siglo XVI en la *Madonna* de Giovanni Bellini, de la Pinacoteca Brera (1510) en que un mono aparece encaramado en un plinto con la firma del pintor y también en un cuadro de 1534 de Hans Baldung Grien, jugando con un cartel que lleva su firma.

En ambos casos, el mono es un símbolo positivo representando la *imitatio sapiens*, imitación o reflejo ilusionista del objeto real o imaginario, pero también puede ser un símbolo negativo evocando la *imitatio insapiens*, imitación ignorante que copia como los animales, sin conocer o comprender, con los ojos de los sentidos y no con los del espíritu.

Dentro de esta última interpretación del simio como símbolo de la ceguera del espíritu y de la ignorancia, están las representaciones de seres humanoides con cabeza de mono que destruyen obras de arte y que figuran en varios gabinetes de pinturas del siglo XVII, entre otros, en el de A. van Stalbemt, *Las Ciencias y las Artes* del Museo del Prado que se exhibe en esta exposición (*Cat. núm. 25*). También puede verse un mono en *La Vista y el Olfato* de Jan Brueghel de Velours, sujetando una pintura boschiana (*Cat. núm. 17*).

En la Europa del Norte desde fines del siglo XVI, surgen series, grabadas o pintadas, de monos vestidos parodiando las actividades humanas para denunciar la vanidad y el ridículo; y en este contexto caricaturesco y moralizante, aparece con Teniers por primera vez, como señala A. M. Lecocq, “el mono pintor” que luego ha tenido éxito hasta el siglo XIX como tema aislado. Citemos como ejemplos, entre otros: *La Pintura*, grabado de Desplaces según Watteau, de la Biblioteca Nacional de París, *El mono pintor* de Chardín, del Museo del Louvre, el de A. G. Descamps del mismo museo, el grabado del mismo tema de *Los Capri-*

1. H. W. JANSON, *Apes and Ape-Love in the Middle Ages and Renaissance*, 1952, cap. X.

2. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 126.

3. A. M. LECOCQ, *Le singe de la Nature. La peinture dans la peinture*, exposición celebrada en Dijon, 1982.

chos de Goya..., o *Los monos pintores* de Grandville (*Un autre monde*, París, 1844), que elige al mono para caricaturizar a la vez a Ingres y a Delacroix, donde pequeños babuinos académicos copian unos detrás de otros al gran babuino Ingres que reproduce mecánicamente un dibujo de Rafael.

La pintura que estudiamos, *El mono pintor*, es una secuencia más de la serie de monos de Teniers, que se encuentra en el Museo del Prado (núms. 1.806, 1.807, 1.808 y 1.809) y pensamos, como la Dra. Lecocq, que "más que una sátira del artista imitador de obras ajenas, es la composición resultante de dos especialidades de Teniers, las series de monos y los gabinetes de pinturas", pero sería una osadía pretender averiguar con exactitud la intención del artista al representar estos simios amantes de la pintura, y darles un significado positivo o negativo respecto al arte, o definirlos como sátira moralizante o simplemente divertimentos más o menos decorativos.

En 1772 esta pintura estaba en el Palacio de Madrid, en el oratorio reservado, según consta en el inventario de ese año, junto con *El mono escultor* (Museo del Prado, núm. 1.806): "dos de tercia de largo y más de cuarto de alto, el uno representa la pintura y el otro la escultura ejecutada por micos, manera de Teniers, 1.200". En 1794 seguía estando en el mismo lugar.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.328). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.328), 1872-1907 (núm. 1.738), 1910-1985 (núm. 1.805).

Bibliografía

Inventario del Palacio Nuevo de Madrid, 1772.
Inventario del Palacio, 1794.
 PEYRE, 1913, p. 101.
 DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1975, I. p. 401.
 LECOCQ, 1982.
 ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 126, Fig. 74.

9. *La Vista*

T. 65 × 109 cm.

Firmado: BRUEGHEL F. 1617

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.394





La Vista es la obra más bella y representativa de la serie de los *Cinco Sentidos* realizada por Jan Brueghel, con la colaboración de Rubens para las figuras principales. Este magnífico conjunto formado por cinco tablas es el más importante de cuantos se conocen de este tema, tantas veces repetido e imitado por sus seguidores y discípulos de la escuela de Amberes del siglo XVII.

Las alegorías están concebidas, como opina Ertz, siguiendo un orden que comienza por *La Vista* y sigue con *El Tacto*, *El Oído*, *El Gusto* y *El Olfato*¹. Los ritmos y simetrías de las masas, vanos y personajes son coherentes con esta disposición. En el centro de este singular políptico la ninfa de *El Oído* es la única que se vuelve al espectador, llamando su atención hacia un eje perfectamente definido, la amplia y simétrica balconada abierta a un espléndido paisaje con el castillo de Mariemont al fondo. Las ninfas o diosas de *La Vista* y *El Olfato*, situadas respectivamente en los extremos izquierdo y derecho son figuras contrapuestas, que de perfil miran hacia el centro, equilibrando la composición global, y a la vez se enfrentan con las ninfas de las alegorías contiguas de *El Tacto* y *El Gusto* respectivamente.

Diversos signos inequívocos demuestran la vinculación de estos gabinetes de Brueghel con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, como es la representación en los fondos de paisaje de sus palacios de Mariemont y Tervuren, en las alegorías de *El Oído* y *El Gusto* y en *La Vista* del palacio de Bruselas. Este último visible a través de un amplio ventanal, muestra claramente su fachada al parque del ala residencial, que tan amorosamente restauraron los archiduques, añadiéndole una planta y cuyos jardines cuidaron con esmero. Sobradamente elocuente es la lámpara del interior con el águila bicéfala de los Habsburgo, sobre la mesa el libro de familia, los retratos de Isabel y Alberto juntos, según modelos típicos en el siglo XVI, y el ecuestre del archiduque, dominando el eje de la estancia, con el aura de grandeza que le confiere la dignidad de su estirpe.

El hecho de que varias de las pinturas más destacadas y reproducidas en esta serie de los *Cinco Sentidos* en tabla esten repetidas por Brueghel en la sala del fondo del lienzo de *La Vista* y *el Olfato* del Museo del Prado, que también se expone aquí (*Cat. núm. 17*), hizo pensar en su posible relación con las colecciones archiducuales, ya que este lienzo y su pareja (*Cat. núm. 19*), son réplicas exactas de los originales que les fueron regalados a los archiduques por la ciudad de Amberes. Esta vinculación de las pinturas con las colecciones de los príncipes no ha sido aceptada por la mayoría. Unos han pensado que eran pinturas imaginarias o conocidas por Jan Brueghel en el estudio de Rubens, otros como Hymans que podía tratarse de la casa de ese pintor. Rooses pensó que Brueghel utiliza el tema de los sentidos como pretexto para presentar la colección de los archiduques y Mayer opinó que, dada la semejanza de los espacios en las galerías, situadas a la derecha e izquierda, respectivamente, en *La Vista* y *La Vista y el Olfato*, podría tratarse, en este caso, del palacio de Bruselas. Speth-Holterhoff duda se trate de la galería de los archiduques o de la casa de Rubens, y por el contrario cree que las esculturas sí podrían provenir de la colección del pintor². Para Ertz, probablemente, Brueghel ha utilizado para sus pinturas los cuadros e instrumentos del palacio de los archiduques.

1. K. ERTZ, 1979, p. 336.

2. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 53.

La venta de parte de las pinturas de los archiduques después de su muerte, y la falta de inventarios completos, no permitían fijar posturas definitivas, pero nuestros últimos estudios nos inclinan a ver este origen de forma más transparente. El hallazgo dentro de la alegoría del *Tacto* del cuadro *La derrota de Senaquerib*, que perteneció incontestablemente al archiduque Alberto, ha sido una prueba decisiva en la defensa de esta tesis.

La serie perteneció en primer lugar al duque Wolfgang Guillermo de Pfalz-Neoburgo, como consta en el inventario del Alcázar de 1636. Según Ertz, debió visitar el taller de Brueghel, al igual que el de Rubens, en su viaje a Amberes en 1615, como hicieron la mayoría de los personajes aficionados a las artes que estuvieron en la ciudad del Escalda en aquellos años. Este autor sugiere que existen dos posibilidades, o bien los archiduques regalaron las tablas al duque Pfalz-Neoburgo, o fueron encargadas por éste con destino a los archiduques; a la muerte de éstos pudo haberlas donado al castillo de Bruselas, como homenaje póstumo, ya que en 1634 están en poder del Cardenal Infante, quien, a su vez, las regala al duque de Medina de las Torres y éste al monarca español, Felipe IV. La noticia aparece registrada con precisión, en 1636, en la pieza de lectura de su Majestad: "Cinco pinturas en tabla, con molduras de ébano y perfiles pintados, en que están los *Cinco Sentidos* de mano de Rubens, las figuras y los paisajes, frutas, flores, cosas de caza, instrumentos musicales y bélicos son de mano de Brueghel. Son los que dió al Señor Infante Cardenal el duque de Neoburg y éste al duque de Medina de las Torres, y el dió a S. M."

Es importante advertir la precisión documental de este inventario señalando la participación de Rubens omitida en todos los inventarios siguientes desde el de 1666, en los que se le atribuyen a Brueghel exclusivamente. La crítica había aceptado esta atribución tradicional y sólo recientemente se ha restituido a Rubens la ejecución de las figuras alegóricas de los *Cinco Sentidos*³. Esta colaboración era conocida ya en otras pinturas como en *El Paraíso* del Mauritshuis de La Haya y la alegoría del Museo Calvet de Aviñón. El análisis detenido de los desnudos permite reconocer la ejecución precisa y limpio colorido de Rubens, distinto del marcado diseño lineal en las siluetas, propio de las obras de Brueghel.

En la alegoría de *La Vista*, las pinturas se distribuyen por toda la estancia, que se abre al jardín por un vano a la izquierda, dejando ver el palacio de Bruselas en perspectiva. Da la impresión que nos hallamos en un pabellón anejo del palacio, o de una estancia del mismo, jugando con puntos de vista imaginarios. A la derecha la estancia se prolonga con una galería abovedada con nuevas pinturas y esculturas, iluminada desde el exterior por un tragaluz, a través del cual penetra un haz luminoso, semejante al representado en el lienzo de *La Vista y el Olfato* del que trataremos más adelante (*Cat. núm. 17*). Las copias y versiones de esta pintura están lejos de transmitir la sutil visión fugaz de la realidad mágica del espacio y el efecto de la luz en los objetos. En la galería del fondo las cosas pierden la precisión física y formal que tienen en la primera estancia, lograda por medio de la luz que actúa como filtro, destruyendo el dibujo y dejando sólo percibir el colorido con un efecto impresionista. La luz sobre el suelo se proyecta por refracción sobre las paredes y pinturas capturando el espacio. Las dos aberturas rompen con la visión plana y dan lugar a la presencia deseable del aire

3. J. MÜLLER-HOFSTEDE, 1968, p. 229. M. DÍAZ PADRÓN-A. RECCHIUTTO, 1973, p. 101.

4. K. ERTZ, 1979, p. 342.



Fig. 70

JAN BRUEGHEL DE VELOURS, *Jarrón con flores*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

y la naturaleza, contribuyendo a una mayor alegría y variedad. El espectador se siente fascinado por un cúmulo variado de obras de arte y objetos distintos distribuidos anárquicamente. La pintura prevalece, pues es un goce y regalo a la vista, y un símbolo de la misma; está representada con todos sus géneros y sin ninguna jerarquía: pinturas de historia, religión, mitología, retrato, género, caza, bodegones, flores y paisajes. También está presente la escultura con piezas del mundo clásico y renacentista, entre ellas las figuras de Miguel Ángel de *La Aurora* y *La Noche*, realizadas para las tumbas de los Médicis. Los retratos de los mecenas están entre estas cosas sin aparente prioridad, pero con una significación precisa en el abigarrado conjunto, lleno de objetos diversos que acompañan a las obras de arte, alusivos a las artes liberales⁴, las Ciencias y la Naturaleza, alegorías frecuentes en los grabados de Frans Floris el Viejo, Cornelis Cort y Martin de Vos. Representa todo lo que la vista puede abarcar, bello y útil, y también aquellos instrumentos que nos ayudan a un mayor conocimiento y deleite de la naturaleza por medio de este sentido: el astrolabio, la lupa, una esfera armilar, un globo terráqueo, telescopio, gnomones, escalímetros, brújulas, escuadra graduada, pantógrafo, transportador con rectángulo áureo e índice giratorio, planos, pisapapeles, libros, uno con su título: *Cosmografía*, otros con grabados y uno con la firma del pintor. Sobre una mesa, cubierta con alfombra oriental, están repartidas joyas, porcelanas, estuches y monedas; detrás de ésta un escritorio de ébano, típico de Amberes con pinturas en los cajones y puertas, sobre el que aparece representado un precioso florero de cerámica azul, que Jan Brueghel repite en el bodegón del Museo de Historia del Arte de Viena, fechado en 1608 (núm. 925, Fig. 70). La diferencia radica en la distribución de las flores, estando en este último colocadas en su forma tradicional más compacta y en *La Vista* de una manera simétrica, más avanzada, que recuerda modelos de su discípulo Daniel Seghers. Entre la mesa y el escritorio, detrás del retrato de los archiducos, aparece un espejo semioculto, fundamental en la iconografía de la vista, en este caso desplazado del protagonismo de las versiones de otros pintores. Aquí fue sustituido por la pintura de *La curación del ciego*, que lleva Cupido en sus manos. Ertz señala la vinculación de las caracolas y las máscaras con el universo pagano de Baco y el papagallo en el marco de la guirnalda, sería el símbolo de la propagación de la palabra de Cristo. El mono que lleva unos anteojos aludiría al inculto que mira sin ver.

Venus y el Amor están reunidos en la estancia contemplando una preciosa tabla con un asunto de la Cristiandad, *La curación del ciego*, que podría sorprender ante personajes paganos, pero que tiene una explicación al ser una clara alusión a la vista recuperada por un milagro de Cristo, relacionado no sólo con la visión sensorial sino con la espiritual.

La desnudez de la joven y las ricas joyas que adornan su tocado confirman que nos encontramos ante Venus, aunque recientemente Müller-Hofstede identificó a la joven como Juno con los atributos de la óptica. La actitud pensativa y los materiales dispersos sin orden aparente, asumen intenciones cuya lectura fue objeto de especial atención en estos últimos años. Las pinturas, los instrumentos y las joyas reproducidas están íntimamente asociados al mundo de las ideas. No todas están aclaradas pero es evidente el intencionado esoterismo que incide en

ellas. El espectador va de un lado a otro enfrentado con escenas del cristianismo más ortodoxo y paganas mitologías. La fuente lejana de la composición de esta escena es *La toilette de Venus* de Tiziano, que Rubens copió y hoy se encuentra en la colección Thyssen, aunque se sustituye el espejo por la pintura de *La curación del ciego*, más acorde con el sentido que se trata de evocar y con la acumulación de elementos paganos y cristianos. La actitud pensativa de la diosa prefigura la Melancolía, meditando frente a las miserias mundanas; aparecen joyas y monedas tal como si de una vanitas se tratara, y ésta es la intención: veleidades de la vida que el Amor salva. Ertz aplica la idea neoplatónica del conflicto de dos vertientes en el alma de la diosa: la Venus celeste hija de Urano, inmortal y nacida sin madre, que asocia el Cristianismo a Caritas, y la Venus vulgaris, hija de Júpiter y Juno, afincada en la realidad material de la vida. Rubens y Jan Brueghel nos transmiten la idea de la Venus celeste, personificación de la belleza divina. Al otro lado de la estancia y frente al grupo del Amor y Venus, está la *Guirnalda de la Virgen y Jesús Niño*, contraposición y convivencia de mitología y religión, que el neoplatonismo asume, posibilitando la armonía del amor de Jesús y Platón.

Dentro del cuadro aparecen representados:

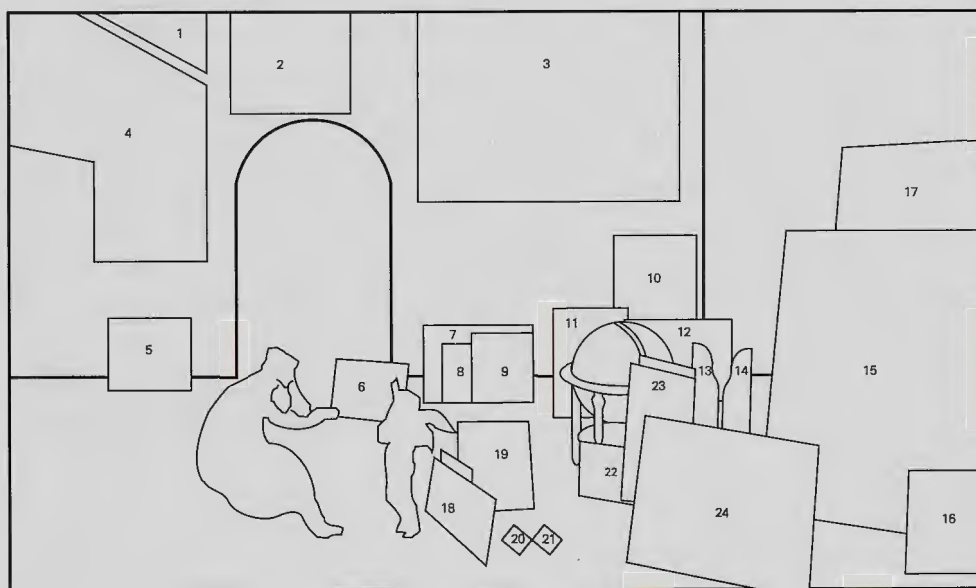


Fig. 71 a

PEDRO PABLO RUBENS, *Daniel en la fosa de los leones*, Washington, National Gallery.



Fig. 71 b

PEDRO PABLO RUBENS, dibujo preparatorio, Londres, British Museum.

- | | | |
|---|---|--|
| 1. P. P. RUBENS, <i>Daniel en la fosa de los leones</i> . | 10. RAFAEL, <i>Santa Cecilia</i> . | 18. <i>Marina</i> . |
| 2. TIZIANO, <i>Venus y Psiquis</i> . | 11. ESCUELA FLAMENCA, fines XVI, <i>Resurrección</i> . | 19. P. P. RUBENS, <i>Retrato ecuestre del archiduque Alberto</i> . |
| 3. P. P. RUBENS, <i>La cacería del tigre, león y leopardo</i> . | 12. L. VAN LEYDEN (?), <i>Escena de género</i> . | 20. <i>La Virgen con el Niño</i> . |
| 4. TAPIZ, <i>Psiquis y Júpiter</i> . | 13. TRÍPTICO, <i>Asunción</i> . | 21. J. BRUEGHEL (?), <i>Flores e insectos</i> . |
| 5. P. P. RUBENS, <i>Retrato de los archiduques</i> . | 14. TRÍPTICO, <i>San Andrés</i> (?). | 22. D. VAN ALSLOOT (?), <i>Paisaje con una cacería</i> . |
| 6. J. BRUEGHEL, <i>La curación del ciego</i> . | 15. J. BRUEGHEL DE VELOURS y P. P. RUBENS, <i>Guirnalda</i> . | 23. P. AERTSEN (?), <i>Vendedora</i> . |
| 7. J. BRUEGHEL, <i>Paisaje</i> . | 16. F. SNYDERS, <i>Bodegón con uvas y pájaros muertos</i> . | 24. P. P. RUBENS, <i>Sileno ebrio</i> . |
| 8. P. BRUEGHEL EL VIEJO (?), <i>La parábola de los ciegos</i> . | 17. H. VAN BALEN, <i>Anunciación a los pastores</i> . | |
| 9. D. MANCINI, <i>Retrato de un caballero con armadura</i> . | | |



Fig. 72 a

TIZIANO, *Alegoría del marqués del Vasto*, París, Musée du Louvre.



Fig. 72 b

ALESSANDRO VAROTARI según TIZIANO, *Venus y Psiquis*, Munich, Alte Pinakothek.

1) Empezando por la parte superior izquierda, se ve un cuadro incompleto con león y leona que asoció J. S. Held primeramente a los dibujos de Rubens⁵. En realidad es un fragmento del lienzo *Daniel en la fosa de los leones* del maestro (Fig. 71 a) en la Galería Nacional de Washington, que fue adquirido hace pocos años⁶, tras un periplo a través de ventas y colecciones en Inglaterra. La oferta primera la hizo Rubens a sir Dudley Carleton, en 1618: "Daniel au milieu de nombreux lions peint d'après nature, original entièrement d'une main"; al año siguiente pertenecía ya a la colección del noble inglés⁷. Fue obra cuidada pues Rubens hizo varios dibujos preparatorios que han llegado hasta hoy en los museos Wellington, Rijkmuseum de Amsterdam, British Museum, Victoria y Alberto de Londres, Galería Nacional de Washington, colección Paul Wallrat de Londres, Biblioteca Pierpont Morgan, entre otros (Fig. 71 b). Aunque muy transformada, la composición pudo inspirarse en grabados de Tobías Stimmer, fuente frecuente de Rubens⁸. Las numerosas copias y grabados registrados por d'Hulst y Van den Nuen prueban su prestigio y divulgación⁹; cabe recordar entre las documentadas, una a nombre de Rubens, que pudiera ser original, en el inventario del marqués de Leganés (núm. 325): "Un Daniel en la cueva con los leones y en medio orando", de mano de Rubens, "de dos varas de ancho y poco más de una de alto"¹⁰.

Jan Brueghel de Velours copia las figuras de los leones en *El Paraíso* del Museo de La Haya, en *La Vista* del Museo del Prado, de 1617, y en *El arca de Noé* de colección privada en Norteamérica, fechada en 1613¹¹, lo que aproxima la fecha del lienzo de Daniel a este año de 1613. La historia de Daniel está relacionada con el sentido de la vista. Cuando el profeta es introducido por segunda vez en el foso de los leones, el ángel del Señor manda a Habacuc a Babilonia para llevarle comida y éste contesta: "Señor, nunca he visto Babilonia y no sé qué es el foso de los leones" (Daniel, XIV, 35-39).

2) La pintura próxima al lienzo de *Daniel en la fosa de los leones* es una *Venus y Psiquis*, alegoría donde una mujer con un vaso en sus manos y el Amor a sus espaldas reciben la visita de una joven, en compañía de un fauno y un sátiro de rostro salvaje portando frutos de la tierra. Debía ser pintura estimada por el lugar destacado en el muro y la protección de una cortina que se distingue plegada en el lado derecho. Los modelos y composición son típicos de piezas de Tiziano, tales como la *Alegoría del marqués del Vasto* del Louvre (Fig. 72 a) y *Cupido castigado* de la villa Borghese, pero las analogías son evidentes con una copia de un original perdido del maestro veneciano, atribuida a Alessandro Varotari de la Pinacoteca de Munich (Fig. 72 b).

Wethey la reproduce como alegoría sin precisar su significación iconológica concreta. La diferencia fundamental entre el lienzo de Varotari y la reducción de Jan Breughel es la sustitución de un espejo que aparece en la primera, por un vaso, lo que dificultaría el contenido alegórico de no sospechar que esta zona fue repintada, algo que no vieron Wethey ni los autores de los catálogos de la pinacoteca alemana. La misma irregularidad del dibujo del espejo en la copia de Tiziano, la postura de las manos y su difícil encaje en la composición, da motivos

5. J. S. HELD, *Rubens. Selected drawings*, 1959, núm. 85.

6. M. JAFFÉ, 1969, p. 7.

7. M. ROOSES-C. RUELENS, II, pp. 136 y 224.

8. F. LUGT, "Rubens and Stimmer", *Art Quarterly*, IV, 1943, p. 99.

9. *The Old Testament*, III, 1989, p. 87.

10. J. LÓPEZ NAVIO, "La gran colección del marqués de Leganés", *Analecta calasanciana*, 1962, núm. 8, p. 261.

11. K. ERTZ, 1979, núm. 273.

para sospechar una intervención posterior, quizá debida a un cambio de gusto. Otras diferencias mínimas se detectan en las trenzas de la joven, que es un mechón en la reducción de Jan Brueghel, y en la colocación del arco y el carcaj. También se debió recortar la copia por los lados, pues la obra de Brueghel es ligeramente más ancha. Al margen de estas disquisiciones formales, el contenido es problemático. Las opiniones están encontradas o eludidas. Hoy pensamos que se trata de un episodio de la vida de Psiquis, que puede estar relacionado con un lienzo de Tiziano perdido en el incendio del Alcázar, quizá réplica del que ilustra Jan Brueghel, posiblemente perteneciente a la colección de los archiduques. En los inventarios de 1666 (núm. 702) y 1686 (núm. 875) se registra: "Otro del mismo tamaño con una mujer que tiene un vaso en la mano y un sátiro y otras figuras de mano de Tiziano"¹². No precisan el asunto los inventarios, pero sí lo hizo Casiano del Pozzo, que vio en él una fábula de Psiquis. También Ertz, últimamente, llega a la misma conclusión. Existe un grabado de esta composición de Jacob Matham (Fig. 72 c) publicado por K. Renger, donde el tema ha sido interpretado como Ceres, Baco y Venus¹³, asociados al dictado de Terencio en la comedia *El eunuco*, aconsejando el comer y beber como eficaz medio para bien amar.

El humo que sale del recipiente, en el grabado, es coherente con la historia del encuentro de Psiquis y Proserpina. Iconográficamente Psiquis se representa con un vaso. La actitud y tristeza del rostro de la joven está en consonancia con su trágica existencia. Su belleza provocó la envidia de Venus, que trató de doblegar su espíritu con los más duros trabajos. Venus le encargó pedir a Proserpina una porción de la hermosura y la juventud, ésta le advirtió "No intentes abrir el cofre y ver lo que lleva dentro, encierra un tesoro de divina hermosura"; pero tuvo la tentación de abrirlo al regreso, contra lo pactado. "Tengo en las manos la hermosura y voy a coger algo". Al abrirlo no vio nada. "Tan sólo un sopor infernal, el auténtico sueño del Estigio, que invade a Psiquis en cuanto levanta la tapa. Envolvió todos sus miembros en una densa nebulosa soporífera y la hizo desplomarse en plena marcha"¹⁴. En el frasco del grabado se ve salir una sustancia nebulosa que está acorde con la última historia de Psiquis. No es, por tanto, la entrega del agua del Estigio, que corresponde al trabajo anterior, recogida en el paisaje de Paul Bril y Rubens del mismo Museo del Prado (núm. 1.849).

3) *La cacería del tigre, león y leopardo* (Fig. 73) situada arriba en el centro, reproduce literalmente el cuadro de Rubens del Museo de Bellas Artes de Rennes (núm. 811.1.10), que formó parte del ciclo de cacerías que encargó a Rubens Maximiliano I de Baviera para la decoración del castillo de Schleissheim en 1615¹⁵, con la colaboración de Snyders según H. Gerson¹⁶.

La composición es idéntica, salvo que el paisaje se extiende más por el lado derecho en la reducción de Jan Brueghel. El lienzo puede datarse hacia 1615-1616, fecha razonable pues la tabla de *La Vista* está fechada en 1617. Su vinculación con esta "cacería" de Rubens fue apreciada por primera vez con ocasión del estudio de varias copias de este lienzo ejecutadas por Beschey¹⁷. Existen dos réplicas de esta composición de Rubens aún más exactas a la reducción de Jan

12. Y. BOTTINEAU, *Bulletin Hispanique*, 1959, p. 323.
13. F. W. HOLLSTEIN, 1950, p. 110. K. Renger, "Sine Cerere et Baccho friget Venus", *Zubachischen themen bi Rubens; Peter Paul Rubens werk und Nachbrumb*, 1981, p. 110.
14. APULEYO, *El asno de oro*, libro VI, 21.
15. D. ROSAND, 1969, núm. 29.
16. H. GERSON, 1960, p. 159.
17. M. DÍAZ PADRÓN, "Varios pintores flamencos", *Archivo Español de Arte*, 1979, núm. 206, p. 120. A. BALIS, *Corpus Rubenianum*, XVIII, 1986, p. 156.



Fig. 72 c
J. MATHAM según TIZIANO (?), grabado.



Fig. 73
PEDRO PABLO RUBENS, *La cacería del tigre, león y leopardo*, Rennes, Musée des Beaux Arts de Rennes.

Brueghel: una en el Wadsworth Atheneum de Hartford en Connecticut (núm. 126) y otra en el palacio Corsini, considerada por Rooses obra de taller retocada por Rubens; en ambos cuadros el paisaje es más amplio por el lado derecho y son totalmente visibles las patas de los caballos encabritados y el cuerpo del tigre herido; esto es perceptible en la copia de Brueghel, en cambio no sucede en el original de Rubens de Rennes que podría hacer pensar que este lienzo ha perdido algunos centímetros de la parte derecha si no existiera un modelo exacto en el que falta también esta parte. Es visible en cambio en muchas copias como las citadas de Beschey¹⁸ y en la versión del palacio Corsini. En todas ellas el paisaje es de tierra adentro con una palmera y no una playa como ha sido tradicionalmente descrito el del cuadro de Rennes¹⁹.

Existen además dos variantes de este tema muy parecidas a la cacería copiada por Brueghel, pero no exactas, ya que aparece en el centro un león como protagonista en vez de un tigre; la que conserva la Pinacoteca de Dresde (núm. 972), propuesta erróneamente como modelo de la reducción de Jan Brueghel en *La Vista* por Speth-Holterhoff, sin citar la de Rennes²⁰ y la perteneciente a la Galería Nacional de Londres²¹.

Lo más probable es que la cacería de Rubens, reproducida por Jan Brueghel en *La Vista*, sea un original perdido que perteneció a los archiduques, ya que Frans Francken también la incluyó en la versión de *La Vista y el Olfato* en el lienzo del Museo del Prado (núm. 1.403)²². La variante del palacio italiano retocada por Rubens, que coincide en todos los detalles, es difícil que fuese el modelo copiado por Jan Brueghel; esa cacería debió desaparecer en el incendio de 1731 del palacio de Coudenberg o fue vendida a la muerte de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia después de 1633, como muchos otros cuadros de su colección.

4) El tapiz tras la esfera armilar reproduce una de las pruebas que Psiquis cumplió para recobrar el amor de Cupido. Venus le ordena recoger agua de la laguna Estigia situada en un lugar inaccesible a los humanos entre abruptos peñascos. Zeus, metamorfoseado en águila, ayuda a la joven, toma de sus manos la copa vacía y la llena de agua²³. Es el símbolo del alma humana purificada y dispuesta a gozar de una felicidad eterna.

5) Debajo destaca el doble retrato de los archiduques, que Glück y otros estudiosos suponen copia de un Rubens perdido²⁴. Están representados de medio cuerpo, según fórmula del retrato tradicional de fines del siglo XVI. Los modelos son similares a los dos retratos de Rubens del Museo del Prado (núms. 1.683 y 1.684), (*Cat. núms. 20 y 21*) con la colaboración de Jan Brueghel de Velours en los fondos de paisaje y flores de las balaustradas; quizá son los citados en carta a Ercole Bianchi (9-XIII-1616): "Rubens e partito per Brusello, per finire i ritratti di sua altezza ser.ma"²⁵. No se conoce ningún original de retrato doble como el reproducido en la tabla. Jan Brueghel tomó los modelos de los que Rubens pintó por estas fechas a los archiduques por separado. Se diferencia de los retratos restantes por la postura y la dirección de la mirada de la infanta, que lle-

18. A. BALIS, 1989, p. 133.

19. D. ROSAND, 1969, p. 31.

20. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, P. 53.

21. G. MARTIN, *Catalogue National Gallery*, 1970, p. 183.

22. M. DÍAZ PADRÓN-A. RECCHIUTTO, 1973, p. 101.

23. APULEYO, *El asno de oro*, libro VI, 13-15.

24. G. GLÜCK, *Brueghels Gemälde*, 1931, p. 50.

25. M. ROOSES-C. RUELENS, *Rubens*, 1892, III, p. 92.

va además en la mano izquierda un pañuelo, siguiendo los modelos de Sánchez Coello. Por la mirada y gesto parece indicar a su esposo la contemplación de las obras allí reunidas. La indumentaria oscura, las joyas y la mano con pañuelo de la princesa coincide con los lienzos citados del museo madrileño, con los del príncipe, de la colección Spencer (Fig. 74 a)²⁶, y de Isabel, de Gaspar de Crayer en el Museo Norfolk (Fig. 74 b)²⁷ procedente de la antigua colección del duque de Marlborough, atribuido, hasta fechas recientes, a Rubens²⁸. De Rubens son los enviados a España para el marqués de Siete Iglesias²⁹, según grabados de Jan Muller, similares a las repeticiones de la Galería Nacional de Londres (núm. 3.818 y 3.819).

La presencia de este retrato es motivo para pensar que los archiduques están en terreno propio, que aquello reunido les pertenece.

6) *La curación del ciego*, de Jan Brueghel, tabla citada con anterioridad, que Venus observa atentamente.

7) Un *Paisaje* indeterminado, permanece prácticamente oculto por otra composición. El árbol visible es característico de la manera de Jan Brueghel.

8) *La parábola de los ciegos*, de Pieter Brueghel el Viejo (?) o de Sebastiaen Vrancx, del que presentamos una versión idéntica en esta exposición (*Cat. núm. 10*). Representa un tema popular en Flandes durante la segunda mitad del siglo XVI donde unos ciegos se dejan guiar por otros.

9) *Retrato de un caballero con armadura*, ataviado con una espada de enormes proporciones y boina roja que ha sido atribuido a Domenico Mancini, pintor veneciano de principios del siglo XVI. Este cuadro u otro idéntico está reproducido en el *Gabinete de Cornelis van der Geest* de W. van Haecht (*Cat. núm. 26*).

10) *Santa Cecilia*, que destaca en el centro, es repetición literal del lienzo de Rafael que estaba en estas fechas en la iglesia de San Giovanni del Monte de Bolonia y ahora en la Pinacoteca Nacional. Jan Brueghel transmite, en la reducción de su mano, la idea mística que el italiano imprimió en el original, el éxtasis producido al mirar un cielo, donde está el coro de ángeles cantores. El sentimiento divino vive en el corazón de la santa, la música suena en el alma. Es comprensible la admiración que esta pintura produjo en las gentes de fina sensibilidad, y los archiduques españoles lo eran. Pensamos posible, al margen de la presencia física de los cuadros en la tabla, que la imagen concreta, de Santa Cecilia, sea otra modalidad del mirar: la visión interior³⁰, idea estrechamente ligada a la castidad, virtud muy cara en el alma de Isabel Clara Eugenia³¹.

26. K. J. GARLICK, *The Walpole Society*, XLV, 1974-1976, núm. 573.

27. *Dutch and Flemish Paintings from the collection of Walter P. Chrysler*, The Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 1954.

28. H. Vlieghe, 1987, p. 39.

29. M. DE MAEYER, op. cit., p. 322.



Fig. 74 a

GASPAR DE CRAYER, *Retrato del archiduque Alberto*, Althorp, Colección Spencer.



Fig. 74 b

GASPAR DE CRAYER, *Retrato de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia*, Virginia, Norfolk Museum, Chrysler Collection.

30. H. AURENHAMMER, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, 1968, núm. 433.

31. E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, vol. III, 1958, p. 132.



Fig. 75

PEDRO PABLO RUBENS y JAN BRUEGHEL DE VELOURS, *Guirnalda*, París, Musée du Louvre.

32. CRIVELLI, 1868, p. 271.

33. M. DE MAEYER, 1955, p. 157.

34. E. VILLOT, *Notice des tableaux*, 1853, p. 429.

35. *Rassegne d'Arte*, 1910, X, p. 4.



Fig. 76 a

PEDRO PABLO RUBENS, *Retrato del archiduque Alberto*, Colección Radnor.

Próximas están 11) *La Resurrección* y 12) una *Escena de género*, con un grupo de carácter profano semioculto por un globo terráqueo de gran tamaño. La reunión de personajes recuerda modelos de Lucas van Leyden.

Junto al globo, apoyadas en el pavimento, un tríptico con 13) la *Asunción* y 14) *San Andrés* en la tabla central y puerta derecha.

15) *La guirnalda* (Fig. 75) de notable tamaño, en el lado derecho repite la del Museo del Louvre (núm. 1.764), donde Bruegel colaboró con el mismo Rubens, aunque la reducción es totalmente del primero. La Virgen y el Niño del interior están tratados con diseño de tinta oscura, bordeando las formas con toques untuosos, impropios de la uniformidad óptica del estilo rubeniano, diferencias fácilmente cotejables con las figuras de Venus y del Amor del maestro. Rooses la fechó en 1621 suponiendo que se trataba de la versión citada por Bruegel en carta a Bianchi del 5 de septiembre de 1621³². Es evidente que si comparamos su tamaño con el de otros cuadros conocidos del gabinete de historia y caza, sus medidas, según esa escala serían mayores que el original del Louvre, lo que motivó que Maeyer pensara que no se trataba del cuadro actualmente en Francia, sino de una réplica³³. La versión del Louvre fue adquirida por el cardenal Borromeo y esta réplica, de sorprendente tamaño, se habría perdido, cosa poco probable en una pieza de esta naturaleza, de proporciones tan grandes. Cabe pensar que Bruegel no guardó las dimensiones reales, con el resto de las reducciones del interior del gabinete. La carta a Bianchi, agente del cardenal del 5 de septiembre de 1621, dice así: "mando un altro quadro, il piu bello et rara cosa che habbia fatta in vita mia. Ancho sig. Rubens ha fatta ben mostrande sua virtu en el quadro de megio, essend una Madonna bell, ma. Li oitcelli, et animali son fatto, ad vivo de alcuni delli sern.ma Enfanta", refiriéndose a Isabel Clara Eugenia. Sabemos que fue requisada por el gobierno francés durante el mandato de Napoleón en 1796³⁴. Es oportuno recordar la confusión de Pío XI, que supuso que la guirnalda del Museo del Prado (núm. 1.416), era la enviada al cardenal Borromeo en 1621³⁵. 16) Apoyado en la guirnalda, un *Bodegón con uvas y pájaros muertos*, tema frecuentemente representado en esa época, parecido al modelo utilizado por F. Snyders en el bodegón de la casa de Rubens (núm. 133).

17) *Anunciación de los pastores*, obra de Hendrick van Balen, semioculto por la guirnalda y por una cortina, deja sólo a la vista unos ángeles en rompimiento de gloria, que impedía hasta ahora identificar el tema. Aunque por sus modelos ya se había pensado podría tratarse de una obra de van Balen, relacionada con la *Adoración de los pastores*, reproducida en el gran lienzo de *La Vista y el Olfato* (Cat. núm. 17); la reciente localización de una *Anunciación a los pastores* de van Balen en el Museo Jovellanos de Gijón (Cat. núm. 13), casi idéntica a la versión reproducida por Bruegel sobre la tapa de clavicordio en *El Oído* ha aportado elementos suficientes para identificar el asunto. Los ángeles son iguales a los de la tabla del museo asturiano, aunque en ésta la composición es más amplia, con nuevas figuras, también visibles en la citada reducción de Bruegel en la alegoría de *El Oído* (Cat. núm. 12).

18) El interés del mono por la *Marina* se ha visto truncado por el acoso del perro que está dispuesto a atacar, y en el centro de la composición, pintado en 1603, el 19) *Retrato ecuestre del archiduque Alberto*. Se conocen varias repeticiones literales del retrato ecuestre, y otras del caballo, que marcha de frente al espectador, según el modelo que Rubens emplea, por primera vez, en el duque de Lerma, pintado en 1603, durante su primer viaje a España. El pintor debió utilizar la nueva versión del retrato perdido que Jan Brueghel copia en *La Vista* y modelos grabados por Stradanus y Tempesta de los emperadores romanos, inspirados posiblemente en los antiguos retratos ecuestres, símbolo ideal del poder mayestático de la grandeza, que sirvieron a los príncipes del Renacimiento como expresión de preeminencia y que los Austria españoles utilizaron conscientes de su poderío político, como herederos legítimos del Imperio. La similitud es mayor con el grabado de Julio César de Stradanus, que con el de Lerma que estima Warnke como fuente directa ³⁶. Aquí dispone más armónicamente las patas del animal, que se unen en un estípite de líneas más equilibradas que las del caballo de Lerma, donde la pata izquierda queda en exceso abierta hacia un lado. Avanza hacia el espectador con sorprendente osadía, alucinante, desafiando con prepotencia el primer plano de la escena. Además de la reducción de Brueghel ³⁷, otras repeticiones de taller se conocen en una colección privada de Praga en el siglo pasado ³⁸, condes de Radnor (*Fig. 76 a*) ³⁹, príncipes de Liechtenstein (*Fig. 76 b*) ⁴⁰ y dos dibujos y litografías de la copia de Praga, citados en el orden de la compilación de Vlieghe ⁴¹.

Algunas de estas piezas estiman Díaz Padrón y Ertz son de Gaspar de Crayer. Es difícil reconocer al maestro a través de la reducción de Jan Brueghel, pero lo más probable es que el prototipo sea de Rubens, aunque Crayer lo divulgó con generosidad, como hizo con modelos de Velázquez, aceptando los esquemas impuestos por la etiqueta española. Algunos estudios ecuestres estimados como originales de Rubens, tales como los del antiguo Museo Kaiser Friedrich de Berlín ⁴², de Radnor en el castillo de Longford ⁴³ y caballo del Museo de Frankfurt ⁴⁴, los dos últimos estimados de taller y escuela, es posible se traten de estudios del citado maestro, muy vinculado también al círculo de pintores de la corte de los archiduques por aquellas fechas. Estos estudios se repiten literales en los retratos de gran formato realizados por Gaspar de Crayer, atribuidos a Rubens en el Museo de Historia del Arte de Viena ⁴⁵ y del conde duque de Olivares de colección privada de Nueva York, que fueron de la colección Leganés ⁴⁶. El mismo modelo lo utilizarán Van Dyck y Thomas Willeboorts Bosschaert, aunque acorde a sus formas más estilizadas y cortesanas.

Al pie del retrato ecuestre se encuentran: 20) *La Virgen con el Niño* y 21) *Flores con insectos* que nos recuerda al estilo de Brueghel. Apoyados inestablemente en el globo terráqueo, 22) una *Cacería* y 23) una *Vendedora*, posiblemente de Aertsen. Es una composición típica suya y de Beuckelaert. La pintura de género y la naturaleza muerta están asociadas, concepción revolucionaria que tendrá auge merecido en el siglo XVII. Esta apreciación tiene por objeto llamar la atención sobre la amplitud de criterios que, en el terreno del gusto y el mecenazgo, demostraron, con holgura, los príncipes españoles.



Fig. 76 b

PEDRO PABLO RUBENS, *Retrato del archiduque Alberto*, Liechtenstein, Colección de los Príncipes de Liechtenstein.

36. M. DÍAZ PADRÓN, 1965, p. 295.

37. M. DÍAZ PADRÓN, 1975, núm. 1.394; K. ERTZ, 1979, p. 340; J. MÜLLER-HOFSTEDE, "Höfische und bürgerliche Damienportraits", *Pantheon*, XLI, 1983, p. 320.

38. M. ROOSES, IV, p. 118, núm. 881.

39. *Catalogue of the Earl of Radnor's Collection of Pictures*, 1982, núm. 62.

40. G. GLÜCK, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXIII, 1916, p. 28. GALERÍA DOROTHEUM, 14-17-III-1978, núm. 19.

41. H. Vlieghe, *Portraits*, 1987, p. 35.

42. G. GLÜCK, *Rubens. Van Dyck*, 1933, p. 33.

43. ROOSES, IV, p. 316.

44. E. M. HUBALA, *Peter Paul Rubens, Die Gemälde im Städe*, 1990, p. 73.

45. M. DÍAZ PADRÓN, 1965, p. 294. H. Vlieghe, *G. de Crayer*, 1972, p. 256.

46. M. DÍAZ PADRÓN, 1965, p. 242. H. Vlieghe, *G. de Crayer*, 1972, p. 254.



Fig. 77

PEDRO PABLO RUBENS, *La Bacanal*, Moscú, Museo Pushkin.

24) El lienzo de la marcha del *Sileno ebrio*, que destaca en el primer plano, repite el de Rubens que posee el Museo Pushkin de Moscú (núm. 2.606, Fig. 77), registrado por Rooses en el Ermitage de San Petersburgo, donde estuvo primeramente⁴⁷, lo mismo que Speth-Holterhoff⁴⁸. En fechas más recientes Rooses advirtió su localización en la tabla de *La Vista* de Jan Brueghel, sorprendido por el hecho de que un cuadro con aquel asunto estuviera en la colección de la devota archiduquesa⁴⁹. También registra las copias en Liechtenstein (núm. 231), Uffizi (núm. 810) y dibujo coloreado de las ventas Crozat y Tallard (París, 1741 y 1756). El original y la reducción en *La Vista* se corresponden con el grabado de P. Soutman, número 135 del catálogo de V. Schneevoogt, que lleva la inscripción siguiente: "Silenus Patrem Bacchi nutritium, ventrico sum temulentum intern satirijras libidines spumanten, tabelle haec exhibet", "P. P. Rubens Pinsit", "P. Soutman fissuevit cum. Priv. 1A. 1642"⁵⁰. Posteriores son los de Richard Earlom (1742-1822)⁵¹ y los anónimos catalogados por V. Schneevoogt⁵² y Rooses⁵³. Retocado por Rubens es el dibujo del *Sileno ayudado por dos sátiros*, que posee el gabinete del Louvre (núm. 20.288; Bodar, 1977, núms. 73 y 156), modelo éste para los grabados de Christoffe Jeghe⁵⁴. Del mismo espíritu es la versión de la Pinacoteca de Munich, de hacia 1616, que Rubens retuvo en su colección hasta su muerte, grabada también por Soutman⁵⁵ y repetida en Kassel por su taller⁵⁶. El mismo modelo del Sileno, más joven y de frente, lo repite el maestro flamenco en *La Bacanal* de la Galería Pallavicini (Génova). Similar es otra versión en el Museo de Berlín, donde Rubens añade dos bellas bacantes y niño, que graba C. H. Hodges⁵⁷.

El original fue pintado sobre tabla y trasladado a lienzo en 1892, por lo que ha perdido parte de la luminosidad cromática. Su calidad, no obstante, es excelente, y soberbia la incontrolada fuerza elemental de los personajes. Están, junto al Sileno ebrio, sátiros, sus hijos en compañía de una tigresa y la exótica figura de una negra cercana al universo de la antigüedad clásica en su vertiente dionisiaca. Rubens tuvo sobradas fuentes de inspiración en la cerámica y relieves antiguos. La joven sátira con cabellos dorados contrasta con la negra, valorando las carnaciones blancas de las nórdicas en la comitiva enloquecida por el alcohol. El cuerpo basculante del Sileno se equilibra con las masas de carnes de la sátira del lado contrario, "devorados" sus pechos por dos feroces hijos. Las líneas matrices se despliegan contribuyendo la penumbra del fondo y la negra, atenta al Sileno, a la mejor prestancia plástica mientras que la rubia dirige su mirada hacia el lado izquierdo al espectador. La luz del fondo incide en el rostro del sátiro que asoma en la espesura repitiendo uno de los sátiros de Munich. Su rostro imprime mayor tensión a la escena. Sorprendentemente estas categorías estéticas están transcritas en la reducción de Jan Brueghel de *La Vista*. Brueghel imprimió en la copia valores propios del maestro y amigo, difícilmente logrados en otras ocasiones. La idea compositiva y algunos motivos parciales como los rostros afilados de los sátiros, debió tomarlos Rubens de un relieve romano de la colección Mattei de Roma, que sirvió también para el Hércules de Dresde⁵⁸. Pero la figura del Sileno está basada en la de la Galería de Dresde. Dibujado por Rubens, está en el British Museum⁵⁹ y copia del Museo de Arte de Copenhague⁶⁰. Se conservan dos mármoles antiguos: uno perteneció al príncipe Agostino Chi-

47. M. ROOSES, 1890, III, p. 161, núm. 279.

48. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 50.

49. M. ROOSES, 1890, III, p. 162.

50. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, p. 134, núm. 135.

51. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, p. 134, núm. 136.

52. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, p. 134, núm. 137.

53. M. ROOSES, 1890, III, p. 162.

54. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, p. 135, núm. 139.

55. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, núm. 128.

56. M. ROOSES, 1890, III, p. 158.

57. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGT, 1893, p. 142.

58. E. KIESER, "Antikes im Werke des Rubens", *Müchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, X, 1933, p. 117.

59. A. M. HIND, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved*, 1923, núm. 51.

60. RAWLAND, *Rubens drawings and sketches at the British Museum*, 1977, p. 28.

gi, en Roma, y pasó a Dresde en 1728, por lo que Rubens pudo copiarlo *in situ* durante su estancia en Roma; otro lo posee la Gliptoteca de Munich⁶¹. También es posible que la figura de la sátira que amamanta esté basada en el relieve de Hércules y el río de la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

La participación de taller estimada por Gregory Martin⁶² no es compartida por la mayoría de los estudiosos. Las observaciones de Xenia Egorova a este respecto parecen convincentes⁶³. Es muy posible que este lienzo, que perteneciera a la colección de los archiduques fuera, por tanto, reproducido en *La Vista* del Museo del Prado, y nuevamente repetido por Frans Francken el Joven, en el fondo de *La Vista y el Olfato* del mismo museo español (núm. 1.403, *Cat. núm.* 17).

Esta tabla de *La Vista* y las cuatro restantes de la serie de los *Sentidos*, como se ha dicho anteriormente, estuvieron en el Alcázar de Madrid desde 1636. En 1666 figuran también en la pieza del Retirazo del mismo palacio y allí continuaron hasta que, salvadas del incendio de 1741, se reparten entre el palacio del Buen Retiro y el Palacio Nuevo, según los inventarios de 1747 y 1772.

61. G. FUBINI-J. S. HELD, *Padre Resta's Rubens drawings after ancient sculpture, Master Drawings*, II, 2, 1964, pp. 140-141.

62. G. MARTIN, *National Gallery Catalogues. The Flemish School*, 1970, pp. 219-223.

63. X. EGOROVA, *Rubens*, 1989, p. 61.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.209). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.209), 1872-1907 (núm. 1.394), 1910-1972 (núm. 1394).

Bibliografía

Inventario del Palacio Real, III, 1686, p. 60, núm. 3.793 (M.S.M.P.).
PONZ, ed. 1793, t. VI, p. 35.
CRUZADA VILLAAMIL, 1874, p. 380.
ROOSES, 1879, p. 200.
VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 456.
HYMANS, 1896, p. 104.
WURZBACH, 1906, p. 205.
BEROQUI, 1917, p. 124.
MAYER, 1922, p. 240.
CLERICI, 1946, p. 24.
CUNNINGHAM, 1953.
THIÈRY, 1953, p. 177.
BOUSQUET, 1954, p. 105.
MAEYER, 1955, p. 154.
SPETH-HOLTERHOFF, 1957-1958, p. 53.
BOTTINEAU, 1958, pp. 300-301.
WILENSKI, 1960, p. 515.
BERNT, 1962, p. 177.
EEMANS, 1964, p. 78.

DÍAZ PADRÓN, 1965, p. 295.
HAIRS, 1965, p. 150.
HAVISZ, 1965, p. 359.
MÜLLER-HOFSTEDE, 1968, p. 229.
DÍAZ PADRÓN, 1973, p. 101.
DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, I, 1975, pp. 40-43, núm. 1.394.
DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1977-1978, cat. núm. 108.
BAUMGART, 1978, p. 125.
ERTZ, 1979, pp. 82, 240, 332, 343-347 y 611, núm. 327.
PRAZ, *Mnemosyne*, 1980, lám. LX.
CRAWFORD-VOLK, 1981, p. 325.
CAMPO, 1982, pp. 145-148, núm. 55.
EXP. AUCKLAND, 1982, pp. 34-35.
PRAZ, 1982, p. 142.
VLIEGHE, 1987, p. 39.
ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, pp. 62, 70-71.
EXP. AMBERES, 1989, p. 125, cat. núm. 36.
EXP. COLONIA, 1989, p. 65.
JAPPÉ, 1989, p. 235.
VAN DE VELDE, 1989, p. 125.

10. *La parábola de los ciegos*

T. 49,5 × 38 cm.

Madrid, Colección particular.

1. P. LAFOND, *Hieronymus Bosch*, 1974, lám. 94.

Detalle Cat. ním. 9

La escena representa a cinco ciegos andando en fila apoyándose cada uno en el de delante, y el instante en que el primero de ellos ha caído a un río y va a arrastrar inevitablemente a los demás. Ilustra el pasaje del evangelio en que Jesucristo refiriéndose a los fariseos dice: “¡Dejádles, son ciegos que guían a otros ciegos! y si el ciego guiare al ciego ambos caerán en el hoyo” (Mateo, XV, 14) o como narra San Lucas “y les decía una parábola: ¿Acaso puede un ciego guiar a otro? ¿No caerán ambos en el hoyo?” (VI, 39). La significación simbólica de la obra, aparte del mensaje de Cristo, sería que, en su ceguera, los hombres se dejan guiar por hombres sin visión que les llevan inexorablemente a la catástrofe.

Este tema debió ser popular en Flandes a mediados del siglo XVI pues antes de que Pieter Brueghel el Viejo pintara en 1568 su famosa obra maestra del Museo de Capodimonte de Nápoles, otros pintores habían tratado este asunto y el mismo Brueghel lo incluyó de forma parecida en *Los Proverbios Flamencos*.

En el grabado de Pieter van der Heyden según el Bosco hay solamente dos ciegos en la escena¹. Cornelis Massys vuelve a utilizar el tema, esta vez con cuatro ciegos de corta talla y rechonchos, en una composición más cercana a la de Brueghel; Hans Bol en 1561 crea una escena con tres ciegos grabada también por Pieter van der Heyden y editada como las dos anteriores por Hieronymus Cock. Este era patrón y amigo de Pieter Brueghel el Viejo que debió conocer estos grabados en su taller y tomar allí la inspiración para su obra maestra sobre esta parábola. Existe un dibujo suyo en el Kupferstich Kabinett de Berlín, firmado y fechado en 1562, con dos ciegos, guiado el uno por el otro, aunque el primero todavía no ha caído.

Los flamencos transformaron este mensaje evangélico en un refrán, que Brueghel el Viejo incorporó a su famoso cuadro enciclopédico de los *Proverbios Flamencos* de Berlín, copiado por su hijo Pieter. Este lo incluyó también en pequeñas composiciones de dos ciegos, dentro de las series de proverbios individualizados en pequeños tondos, como los de los Museos Reales de Amberes o el de la Galería Nacional de Praga.

Pieter Brueghel el Viejo, como sus compatriotas, da un matiz diferente a la interpretación bíblica en que los hombres se dejan conducir por seres malvados o irresponsables; aquí todos son víctimas incluido el primero, son seres desgraciados que carecen de líder.

Las distintas versiones o copias más o menos literales del original citado de P. Brueghel el Viejo de Nápoles (*Fig. 78 a*), están casi todas atribuidas a Pieter Brueghel el Joven aunque Marlier dude que puedan serlo con toda certeza, ya que piensa que no pudo ver probablemente el original de su padre que estaba ya en Italia a principios del siglo XVII, cosa que sí pudo hacer en cambio, durante su estancia en ese país su hermano Jan, a quien Hulin de Loo y E. Michel atribuyen la versión del Museo del Louvre.

La tabla que examinamos está pintada con el estilo inconfundible de Sebas-





Fig. 78 a

PIETER BRUEGHEL EL VIEJO, *La parábola de los ciegos*, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte.



Fig. 78 b

PIETER BRUEGHEL EL VIEJO, *La parábola de los ciegos*, litografía.

tiaen Vrancx. Tiene una clara dependencia de la famosa obra de Brueghel el Viejo aunque aquí haya cinco ciegos en vez de seis, el formato sea vertical y no apaisado, los colores sean vivos en vez de delicados y apagados, y la diagonal formada por la fila de ciegos sea más acusada que en el cuadro de Nápoles.

En la pequeña alegoría de *La Vista* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm.* 9) de Jan Brueghel de Velours y Rubens, está reproducida una obra aparentemente idéntica en todo a la presente, hasta en las proporciones. Está situada en el centro de la composición en segundo plano, sobre el suelo y apoyada en la pared bajo los anaqueles con bustos; oculta casi completamente a un paisaje que tiene colocado detrás y, a su vez, tiene otro cuadro delante que le tapa sólo una ligera franja de su lado derecho permitiendo ver su asombrosa similitud con el cuadro de Vrancx, tanto en la composición, figuras y paisaje como en el colorido, que es en el cuadro de Jan Brueghel igual en todos los detalles aunque menos intenso o vivo, rico en tonalidades o matices como es característico de su pintura.

Existe una litografía idéntica a esta composición pero invertida (*Fig. 78 b*)², atribuida a Pieter Brueghel el Viejo que hace pensar, por sus características, en la probable existencia de un original perdido de este genial flamenco del siglo XVI, que fue copiado por su hijo Jan en el cuadro del Museo del Prado y por Sebastiaen Vrancx.

Otra versión de la tabla de Vrancx que exponemos, con la composición invertida (T. 65 x 49 cm.) como la litografía, ha sido vendida recientemente en el Dorotheum de Viena (6 de junio de 1991, lote 65), atribuida a S. Vrancx, pero claramente inferior a ésta.

Jan Brueghel pudo tomar apuntes del cuadro de su padre en Parma y crear esta versión original de formato vertical, o haber copiado una composición de

2. R. VAN BASTELAER, *Les Estampes de Pieter Brueghel l'Ancien*, 1908, lám. 20.

éste, perteneciente a los archiduques, o inclusive copiar la obra que exponemos de S. Vrancx, con quien colaboró en varias ocasiones y de quien reproduce un cuadro en el lienzo grande de *La Vista y el Olfato* del Museo del Prado (núm. 1.403. *Cat. núm.* 17).

Quizá la hipótesis más probable es la segunda, la existencia de un original de Pieter Brueghel el Viejo que desapareció y del cual quedan como testigos la copia de su hijo Jan en el gabinete citado de *La Vista y el Olfato* del Museo del Prado, la vieja litografía y esta tabla de Sebastiaen Vrancx, bien conservada, de hábil composición y bello colorido que tiene la importancia de mostrar, una vez más, que Brueghel de Velours no inventó los cuadros dentro de sus gabinetes sino que sus modelos existieron realmente.

A esta teoría añaden verosimilitud dos hechos: primero que no es la única vez que Jan incluye en sus cuadros obras de su padre, hoy perdidas, como ocurre con *La cocina abundante* en *El Gusto* (*Cat. núm.* 14) de la que también sólo se conocía el grabado; y segundo, este asunto no es habitual dentro de la temática de Vrancx y, en cambio, se sabe que realizó copias de originales de Pieter Brueghel el Viejo.

11. *El Tacto*

T. 65 × 110 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.398.





1. Ch. FFOULKES, 1911, p. 41.
2. C. RIPA, *Iconologia*, 1603, p. 448.
3. K. ERTZ, 1981, p. 417.



Fig. 79 a

HANS VON AACHEN, *La derrota de Senaquerib*, Londres, Colección privada.



Fig. 79 b

CH. SCHWARZ, *La derrota de Senaquerib*, Brünn Mährisches Landesmuseum.

El escenario simula la gruta de Vulcano que utilizó Jan Brueghel en otras versiones del tacto como la del Museo Kaiser Friedrich de Berlín (núm. 678), y las ruinas recuerdan las del palacio de los césares en Roma, que el pintor conoció en sus visitas a la Ciudad Eterna y a través de los grabados. También la pintura de armaduras fue muy del gusto de los artistas de la Italia del norte como Bartolomeo Campi, que pudo influir en el flamenco¹. Grupos de obreros dispersos forjan a la entrada de una ruina el hierro de los cañones, armaduras y armas de guerra. La figura de Venus alegra este sombrío escenario: sus carnes nacaradas imprimen una nota de afortunado contraste. Ella y el amorcillo ofrecen al espectador una visión amable en este escenario de hierro y fuego. Junto a ellos están varias herramientas, una alfombra oriental, un cesto con frutas, un mono y una tortuga: "Donna col braccio siniestro ignudo sopra del quale tiene un falcone, che con gl'artigli lo stringe, e per terra vi ser'una Estudine"². En la mesa, a su izquierda, se distinguen varios instrumentos cortantes, vidrios, vasos y un jarrón de flores. Los vasos y los cristales rotos son armas hirientes que completan el sentido de la alegoría.

La representación del amor de Venus y Cupido, imagen convincente del tacto, está lejos de la ostensible sensualidad de la producción de Rubens. Aquí refleja la expresión del cariño maternal en una feliz unión de ternura y simpatía que se transforma en notas de dolor en la *Flagelación de Cristo*, pintura de formato vertical que cuelga, en el muro, a espaldas de Venus. Los objetos reunidos, en esta tabla, simbolizan las sensaciones y percepciones de los humanos ante el tacto de esos mismos objetos: la lisura del metal, la suavidad de las telas, el frío y calor del aire y el fuego que calienta los cuerpos desnudos de Venus y el Amor. Las brasas ardiendo tienen esta misión. La caricia del beso, la picadura de los escorpiones, la presencia de halcones y de las armas amenazantes ilustran las contradicciones humanas³. El tacto es transmisor del dolor y del placer. El halcón que atrapa a su presa, en el fondo sombrío de las ruinas, y el beso del Amor a Venus son los extremos más expresivos del contenido moralizante de la alegoría. Las frutas y las legumbres simbolizan lo temporal de la vida. El mono atado alude al pecado; el mismo significado asume en el grabado de la *Virgen y Niño* de Durero. El paisaje está teñido de nubes amenazantes y la penumbra envuelve los acantilados y el bosque. La luz penetra en la gruta desde el fondo, donde avanza un caballo a contraluz, y crea un marco de presagios afines al romanticismo.

Los cuadros que alberga el interior están en consonancia con el tacto, con la violencia de los acontecimientos y con las heridas de la carne por las armas y el fuego. El lienzo con la *Derrota de Senaquerib* por un ángel no es, como se ha pensado, una repetición de Jan Brueghel. Se trata de una copia literal de la versión de este asunto de Ch. Schwarz (Fig. 79 b) en la colección Rodolfo II, que pasó a la corte de Bruselas, en 1615-1616, por donación del archiduque Alberto. La pintura de Schwarz es a su vez copia del original de Hans von Aachen (Fig. 79 a), hoy en colección privada inglesa. Rubens hizo un dibujo del lienzo de Aachen que se conserva en la Albertina de Viena (Fig. 79 c)⁴. Burchard y d'Hulst fecharon el dibujo hacia 1613-1614⁵. Dicho dibujo fue utilizado por Rubens en otras versiones de batallas. En la *Visión del Infierno*, representada en el lienzo de mayor formato, se reconocen influencias del Bosco y de Patinir. Completan la

4. E. MITSCH, *Die Rubenszeichnungen der Albertina*, del 30-III al 12-VI de 1977, núm. 57.
5. L. BURCHARD y R. A. D'HULST, *Rubens Drawings*, 1963, t. II, núm. 53.

exposición la *Flagelación de Cristo*, ya citada, el *Martirio de San Lorenzo* y *Una escena nocturna*, de formato oval. Los dos lienzos, con armaduras de medio cuerpo, quedan desplazados hacia la izquierda bajo un cortinaje recogido en un amplio nudo. La penumbra tonal que unifica esta parte de la composición se diferencia de la luminosidad de las restantes alegorías, y se resalta el grupo de Venus y el Amor.

El dibujo previo de *Venus y el Amor* de Rubens se conserva en el Instituto de Arte Clark de Williamstown, Massachussets⁶; el torso de Venus recuerda los modelos de las composiciones de gran formato de *Susana y los viejos* de la Real Academia de San Fernando de Madrid y *Venus y Adonis* de la Gemäldegalerie de Düsseldorf, ambos fechados hacia 1610-1612.

Se conoce una copia literal de la serie por Jan Brueghel el Joven, en colección privada de Estados Unidos, que estuvo en venta en el Hôtel Drouot de París (20-IV-1907, núm. 7); el colorido es claro, el dibujo acusado y falta el contenido emocional de Jan Brueghel el Viejo en el original del Museo del Prado. Un segundo ejemplar estuvo atribuido a Jan Brueghel en la Galería de Hamburgo (1892, núm. 640); la versión de J. Jordaens nos es conocida por el grabado realizado por Prenner (*Theatrum Viennae*, 1728).

Desde los inventarios de 1666, 1686 y 1700 consta en el Alcázar, como las restantes tablas de la serie; después del incendio se distribuyeron entre el Retiro y el Palacio Nuevo.



Fig. 79 c

PEDRO PABLO RUBENS, *La derrota de Senaquerib*, (dibujo), Viena, Albertina.

6. L. BURCHARD y R. A. D'HULST, op. cit., 1963, t. II, p. 122.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.346). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.346), 1872-1907 (núm. 1.232), 1910-1982 (núm. 1.398).

Bibliografía

WURZBACH, I., 1906, p. 205.
 FFOULKES, 1911, p. 104.
 CLERICI, 1946, p. 77.
 EVERS, *Peter Paul Rubens*, 1946, p. 262.
 BOUSQUET, 1954, p. 104.
 FIGLER, 1956, II, p. 463.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 56.
 BURCHARD-D'HULST, 1963, pp. 74, 124.
 JOST, 1963, P. 126.

EEMANS, 1964, p. 41.
 MÜLLER-HOFSTEDE, 1968, p. 229.
 BARRICELLI, 1974, p. 68.
 DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1975, p. 45, núm. 1.398.
 DÍAZ PADRÓN, 1977-1978, núm. 112.
 BAUMGART, 1978, p. 131.
 ERTZ, 1979, p. 612, núm. 328.
 CRAWFORD VOLK, 1981, p. 525.
 ERTZ, 1981, p. 44.
 JAFFÉ, 1989, p. 235, núm. 469.

12. *El Oído*

T. 65 × 107 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.395





La imagen recuerda la del lienzo del *Oído, Tacto y Gusto*, del Museo del Prado (núm. 1.404, *Cat. núm. 19*), aunque cambia la habitación del fondo, que se traslada aquí al lateral izquierdo. Un grupo de músicos, cantan y tocan sus instrumentos alrededor de una mesa, bañados por la luz que penetra por un vano oculto al espectador. El centro lo ocupan dos figuras de compleja significación alegórica. Speth-Holterhoff piensa que la mujer es la musa Euterpe; Mirimonde opina que se trata de Venus por asociar el gato con la lujuria. Ertz dice que se trata de Venus pero, en el caso de ser una musa, ésta sería Erato, identificada por el ciervo; no obstante, este animal es símbolo típico del oído porque ama la música hasta el punto de echarse para escucharla y sus cuernos tienen forma de lira¹. La desnudez de la joven y la presencia del amorcillo y la cacatúa, inclinan la balanza en favor de Venus. Esta figura, sin embargo, aparece vestida en la copia de Hans Jordaens III que estuvo en la colección archiducal. La identificación con Venus se apoya en el hecho de que la música formaba parte de las antiguas representaciones dedicadas a este planeta². La joven y el niño cantan y sus expresiones son elocuentes y vivas; Venus mira al espectador y se produce una comunicación y una clara invitación a participar. Clerici piensa que los músicos de la cámara del fondo aprovechan sus momentos de ocio para ensayar y consultar antiguos tratados de música.

Las pinturas cubren los muros igual que sucede en *La Vista* (*Cat. núm. 9*). En la sala del fondo a la izquierda, se reconocen: 1) *El concurso de Apolo y Marsias*, episodio tomado de *Las Metamorfosis* de Ovidio (Lib. 6.º-III). Marsias recorría Frigia deleitando con su música a los campesinos que decían tocaba mejor que el mismísimo Apolo. El sátiro, ensoberbecido, desafía al dios a un certamen en el que competiría con su propio instrumento. Es vencido, y como castigo, despellejado vivo.

A su derecha 2) *La Fama* con su trompeta. Dos composiciones con motivos tomados de los evangelios y relacionadas con el sentido del oído; 3) *Cristo predicando en el lago de Genezareth* que nos recuerda el estilo de Brueghel y 4) *Jesús entre los Doctores* relacionado con una copia según Brueghel (Museo Nacional de Estocolmo).

En el lado izquierdo de la galería, 5) *Las nueve musas con Atenea en el Helicón* que Speth-Holterhoff y Mirimonde vinculan al arte de Frans Floris, pero que está más próximo a Van Balen o a H. de Clerck. Debajo, un tríptico en cuya tabla central va representada, 6) *La Anunciación* y, en las laterales, *San Jorge* y un *Padre de la Iglesia* (?). En la tapa del clavicordio se distingue una 7) *Anunciación a los pastores* (*Cat. núm. 13*). En el otro extremo de la arcada se encuentra, 8) *Orfeo apaciguando a las fieras* que es parecido al de Jan Brueghel de la Galería Borghese.

Los pájaros que animan el escenario se repiten la mayoría en estudios previos, guirnaldas y otras composiciones que preparan el camino a una modalidad que tomará cuerpo en Snyder y otros maestros de esta línea.

A lo lejos, se divisa el castillo de Mariemont como en el retrato de Isabel Clara Eugenia (*Cat. núm. 21*) y en el de los archiduques de caza (Museo del Prado, núm. 1.434).

En la partitura del madrigal a seis voces, de Pietro Philippi, organista de los

1. G. DE TERVARENT, 1958, pp. 67-68.

2. HIND, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, 1923, t. II, 122. A. P. MIRIMONDE, 1966, p. 149.

archiduques, publicada en Amberes en 1596 y 1603, va grabado el escudo de los príncipes. Pietro Philippi Inglese llega a Amberes, procedente de Roma, obtiene una canonjía y sus madrigales fueron lo más bello de la música polifónica de su tiempo. Es evidente que Jan Brueghel desea resaltar expresamente el mecenazgo de los archiduques hacia la música. Además de esta significación, objeto de atención de Mirimonde y Ertz, los valores cristianos y la vanidad de la vida, ocupan el transfondo de la pintura. *Atenea y las musas* y *Orfeo apaciguando a las fieras*, transmiten la alegría que la música inspiraba en el mundo pagano. De igual forma, por el oído, los pastores reciben la buena nueva. Los instrumentos musicales, además de regalar con su música el sentido del oído, son signos externos de belleza. El madrigal ejemplariza la música culta y el grupo de músicos expresa la música popular que protagonizará la temática de Teniers, Ryskaert y otros maestros del género. La música llena de alegría la vida, es el clima que se respira en la composición, a pesar de la presencia del gato, símbolo de la lujuria, y de los relojes que recuerdan el paso del tiempo advirtiéndolo de sus peligros. Para Ertz, los instrumentos y objetos próximos a la mesa, a la derecha, son indicativos de las *vanitas*; signos de riqueza que se olvidan “en el momento en que la música se escucha”. La música puede percibirse a través de los sentidos, como en los cuadros paganos, o con el alma, en el silencio de la estancia en que ora María y en los prados donde dormitan los pastores. Los sutiles presagios que anuncian los objetos de las *vanitas*, no interfieren en el amplio espacio y, la serena calma, crea un clima ideal de inspiración³.

El número de objetos relacionados evidentemente con el sentido del oído, encierran significaciones más profundas. Un observador superficial, escribe Ertz, interpretaría el conjunto como la secuencia inmediatamente posterior a un concierto, sin advertir, que los objetos, los instrumentos y los cuadros conllevan valores alegóricos de trascendencia espiritual. Estas piezas históricas tienen un valor inestimable para el musicólogo. En el lado izquierdo se reconoce un clavicordio transpositor con dos teclados cromáticos en blanco y negro, semejante al del lienzo de *La Vista* (*Cat. núm. 9*), fabricado por Hans Ruckers en Amberes (1576-1642). Se trata de un extraño ejemplar, según Mirimonde, del que M. Raymond Russell cita un ejemplar firmado y fechado en 1638⁴.

La distribución de los instrumentos, pese al aparente desorden, sigue un plan preconcebido. Próximo al *clavecín transpositeur* hay un trombón similar al reproducido por F. Bonani⁵, un tambor y una flauta de pico en bisel, un violonchelo con decoración rayada vertical y dos violines con vueltas de incrustaciones, similares a los dos ejemplares de la colección Lamaña en Barcelona, reproducidos por Mirimonde⁶. Los arcos son típicos de la época, se diferencian de los actuales por su pequeño tamaño, su carácter arcaico, y su diseño contorneado. Disperso en el pavimento, un estuche con cinco flautas, una bandola laúd de seis cuerdas y un violín de bolsillo, abarquillado, con adornos tallados similares a los del conservatorio de París, un cuerno antiguo, un *chalemie*, precursor del oboe, con embocadura de caña en lengüeta, una *lira da braccio* con seis cuerdas, trombón, laúd y un aerófono o corneta curva, trompetas y una viola. Sobre la mesa están seis partituras, en una de ellas destacan las armas de los archiduques y una leyenda “Di Pietro Philippi Inglese. Organista delli serenisi. Principi Alberto e

3. F. CLERICI, 1946, pp. 27-31.

4. M. RAYMOND RUSSELL, *The Harpsichord and Clavichord*, núm. 33.

5. F. BONANI, *Gabinetto armónico*, ed. Harrison y Rimmer, 1964, lám. V.

6. A. P. MIRIMONDE, 1966, p. 161.

7. M. MERSENNE, *L'Harmonie Universelle*, (1936), ed. París, 1963, III, p. 170.

Isabella Archiduqui d'Austria de Madrigale a sei voci». Los dos libros con ricas tapas son tratados de música, en otro abierto a la derecha, se puede leer: "Beati qui audent verbum Dei". Los instrumentos y objetos de caza y deportes —trompeta de caza, varios cuernos, un *appeau silbateur* de funciones varias, como el cuerno de llamada y otros de menor tamaño— descritos en la zona derecha, recuerdan la afición de los príncipes españoles por estas actividades. En la mesa se encuentra un cornetino, trompa, silvo de reclamo, campanillas y cascabel. Estos dos últimos se asociaban frecuentemente en los siglos pasados a los conciertos celestes. El arpa de tamaño notable, es similar al publicado por M. Mersenne⁷.

Los numerosos relojes de la zona derecha ilustran la afición coleccionista de los Habsburgo.

Idéntica es la copia de Jan Brueghel el Joven de la antigua colección Klimkosh (Hôtel Drouot, 20-IV-1907, núm. 6) y actualmente en una colección privada de América (Ertz, 1984, p. 346, núm. 180); otras se conocen en las colecciones de M. Quiñones (París, 2-XII-1955, núm. 3) y Ferdinand Stuyk (Amberes), ésta sin la inscripción que asocia la pintura a los archiduques (Palais des Beaux-Arts, 7-XII-1960). También Hans Jordaens III repitió la misma composición para la colección imperial, que grabó Prenner (*Theatrum Viennae*, 1728-1733, lám. 7), donde cubre el cuerpo de Venus, personificando una ninfa.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.200). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.200), 1872-1907 (núm. 1.229), 1910-1985 (núm. 1.395).

Bibliografía

- Inventario, Palacio Real*, III, 1686, núm. 3.794, p. 60 (M.S.M.P.).
- Inventario Real*, 1734, núm. 9.382 (302).
- PONZ, 1793, t. VI, p. 35.
- CRUZADA VILLAAMIL, 1874, p. 380.
- HYMANS, 1894, p. 104.
- WURZBACH, 1906, p. 205.
- BEROQUI, 1917, p. 124.
- LHOTSKY, 1941, p. 234.
- CLERICI, 1946, p. 29.
- BERNT, 1948, t. I, núm. 198.
- BOUSQUET, 1954, p. 101.
- MAEYER, 1955, p. 43.
- PIGLER, 1956, t. II, p. 463.
- SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 52.
- DUVERGER, 1957-1958, p. 262.
- MIRIMONDE, 1966, t. II, pp. 273 y 288, not. 21.
- MIRIMONDE, 1967, p. 148.

- MÜLLER-HOFSTEDE, 1968, p. 229.
- NEUMANN, 1970, p. 152.
- SOPEÑA-GALLEG0, 1972, p. 147.
- WINNER, 1972, p. 148.
- BARRICELLI, 1974, p. 68.
- DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1975, I, p. 44, núm. 1.395.
- LAFUENTE FERRARI, 1977, p. 164.
- DÍAZ PADRÓN, 1977-1978, núm. 109.
- BAUMGART, 1978, p. 130.
- LEPPERT, 1978, p. 100.
- ERTZ, 1979, p. 612, núm. 329.
- CRAWFORD VOLK, 1981, p. 525.
- EXP. AUCKLAND, 1982, p. 34.
- GERÁN DIEGO, 1982, t. VI, p. XXXIV.
- ERTZ, 1984, p. 346.
- JUNOD, 1985, p. 63.
- Inventario Real, Carlos III*, 1988, p. 31, núm. 225.
- BRANDEL, 1989, p. 129.
- EXP. COLONIA, 1989, p. 66.
- JAFFÉ, 1989, p. 235, núm. 466.

13. *Anunciación a los pastores*

L. 44,5 × 68,5 cm.

Gijón, Museo Jovellanos.

Importante es la presencia de este cuadro por repetirse su composición en dos obras de Jan Brueghel que exponemos: en el interior de *La Vista* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*), donde aparece representada en el lado derecho de la tabla, siendo sólo visible una pequeña franja de la parte superior del lienzo, pues el resto permanece oculto tras la guirnalda de J. Brueghel y Rubens; y en la alegoría de *El Oído* (Museo del Prado núm. 1.395, *Cat. núm. 12*) en la tapa del clavicordio, donde vemos una parte importante de la composición pero no su totalidad.

Esta pintura debió ser obra estimada por la función de símbolo que asume en las alegorías y la osadía compositiva, dotada de complejos rítmicos y efectos de luz proyectados con generosidad. Dos zonas aparecen bien diferenciadas: la gloria en lo alto, limitada por tres ángeles, dos a contraluz, de espaldas y un tercero, San Gabriel, desplegando la filacteria con el anuncio de la Buena Nueva. Los pastores arrodillados del segundo plano, presentan una luminosidad sobrenatural, de origen veneciano y están ejecutados con una técnica lisa, muy propia del artista. Dos focos más de luz destacan en la obra, uno procede del farol, situado en primer plano y otro de una hoguera. Entre los ricos detalles realistas, es interesante señalar la presencia de la mujer que despierta sobresaltada por el resplandor de la luz y el cántico celestial, en el interior de una tienda de lona.

A pesar de los muchos focos de atención prevalece la voluntad imperante en el maestro de orden y compensada simetría de masas. Los grupos se distribuyen a los lados, con similar volumen espacial; en la zona alta, dos partituras legibles casi en su totalidad, sostenidas por ángeles cierran la composición equilibradamente: "Gloria in excelsis Deo et in Terra."

Van Balen estaría familiarizado con la música y los músicos, ya que son varias las ocasiones donde aparecen intercalados instrumentos y partituras musicales con sorprendente exactitud. En *El banquete de los dioses* del Museo de Angers, antes atribuido a Rottenhammer, Ch. van der Borren demostró la coherencia de las imágenes tocando y cantando, con la lectura de las partituras¹. Comenta la posibilidad de la identificación de su autor, quizá alguno de los protegidos por los archiduques, emigrados de Inglaterra. En la tabla que nos ocupa, los ángeles permanecen silenciosos, limitándose a la exposición de las partituras, donde sin duda el pintor contó con la colaboración de un músico calificado, intercalando la precisión realista de ésta en un mundo de fantasía de otro tiempo.

El desplazamiento de los grupos de los pastores al primer plano, contribuye a fijar la escena principal del ángel anunciador y los pastores en oración a un segundo espacio. Esto es frecuente en la manera de componer de Van Balen. Más al fondo, en el horizonte oscuro, la luz alcanza a otros pastores, ganado y árboles, desplazados estos al lado derecho. Es un rincón en penumbra, cargado de presagios y poesía, que da fe de las cualidades estéticas negadas a este interesante pintor, de amable y refinado espíritu, adverso al dramático universo de Rubens.

1. CH. VAN DER BORREN, "Deux pièces musicales dans un tableau d'Henri van Balen", *Revue Belge d'Archeologie et Histoire d'Art*, 1934, p. 193.



Fig. 80

HENDRICK VAN BALEN (copia), *Anunciación a los pastores*, Comercio de arte.

2. M. DÍAZ PADRÓN, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, 1976, IV, Fol. 1.299, Tesis doctoral. Ms. Universidad Complutense de Madrid.

La tabla une a sus valores estéticos y emotivos una fina ejecución, un preciosismo de dibujo y un rico colorido, del que hace gala en sus mejores obras. Un listón añadido en el borde bajo de la tabla, es aditamento posterior, quizá con intención de acoplarla a un marco nuevo, o por dar una mayor amplitud espacial a la composición, pero la tosquedad de ejecución y la distinta naturaleza de la madera harían conveniente la eliminación de esta injerencia innecesaria.

Una copia en cobre, ligeramente mayor de superficie (52 × 78,5 cm.) fue puesta a la venta en el comercio de Londres por la Galería Christie's, como discípulo de H. van Balen (21-XI-1991, núm. 105, Fig. 80). Tal como testimonia la reproducción, es repetición literal, lo que prueba la fama de esta composición que, sin duda, fue encargo de los archiduques, tan amantes de la pintura como de la música.

La obra ha sido donada, junto con otras, al Museo Jovellanos de Gijón por el legado Lledó, constando ya la adscripción a H. van Balen, en fecha anterior a la referida donación².



Detalle del Cat. núm. 12



Cat. núm. 13

14 . *El Gusto*

T. 64 × 108 cm.

Firmado y fechado:

BRUEGHEL FE. 1618

Madrid, Museo del Prado,

núm. 1.397





1. CH. TERLINDEN, 1922, p. 180.
2. C. RIPA, *Iconología*, 1603, p. 448.
3. K. ERTZ, 1984, p. 473, núm. 309.
4. A. BREDIUS, 1895, A. C., p. 7.



Fig. 81

JAN BRUEGHEL DE VELOURS Y HENDRICK VAN BALEN, *Guirnalda de la ofrenda a Cibeles*, La Haya, Mauritshuis.

El valle del Voer y el castillo de Tervuren se reconocen en el fondo del paisaje, entre los intercolumnios del pórtico abierto al exterior, donde un sátiro vierte vino en la copa de una ninfa. En dicho castillo, destruido en el siglo XIX y ocupado hoy por el Museo del Congo, se reunió parte de las colecciones del archiduque¹. En el centro de la estancia hay una mesa llena de alimentos variados; las vituallas del primer plano —un faisán, una cabeza de jabalí y un cesto de frutas— son atributos del gusto que se repiten², aunque en exceso aquí, en la versión del Prado (núm. 1.404, *Cat. núm. 19*). Los cuadros *Oído Tacto y Gusto*, que cuelgan en los muros y la pintura que ocupa, en plano destacado, el ángulo izquierdo de la composición, asumen constantes simbólicas y moralizantes alusiones al sentido del gusto³. La *Guirnalda con la ofrenda a Ceres* es réplica del original de Jan Brueghel de Velours en colaboración con H. van Balen, del Mauritshuis de La Haya (núm. 233, *Fig. 81*) y de la versión de su hijo Jan Brueghel el Joven del Museo del Prado (núm. 1.414) que exponemos (*Cat. núm. 15*). En esta última Jan Brueghel el Joven sigue literalmente a su padre y a los modelos de Van Balen, del original de La Haya. En la alegoría del *Gusto*, Jan Brueghel de Velours no sólo ha realizado la parte de la guirnalda, que era suya en el original, sino también la correspondiente a Van Balen, igual que copió a Rubens en el medallón de la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* en la tabla de *La Vista* del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*), transcribiendo en ambos casos los originales a su manera y estilo. En Weimar, la casa de Goethe conserva un boceto de la guirnalda por Jan Brueghel de Velours⁴. La existencia real del modelo de la guirnalda de La Haya es una prueba más de que Jan Brueghel copió unos cuadros que existieron realmente y pertenecieron a la colección de los archiduces.

Aunque los pormenores figurativos conllevan una clara intención simbólica, ésta no es fácil de descifrar en una primera visión realista o contemplativa del conjunto. Brueghel no distorsiona, ni los motivos, ni la composición para transmitir la ponderación del Cristianismo frente al desenfreno del mundo pagano y la naturaleza animal de los humanos. No es difícil advertir el exceso de alimentos que desbordan los límites de las mesas y se esparcen con profusión por el suelo. Desde un punto de vista formal la distribución, en diagonal, y los motivos de la naturaleza muerta del ángulo derecho son los típicos del boceto de *Filopomenes descubierto por dos ancianos*, del Museo del Louvre, fechado en los primeros años del regreso de Rubens de Italia y que sirvió de modelo a los futuros bodegones de Frans Snyders. La influencia de Rubens es notoria también en su colega Brueghel, de mayor edad y adicto a fórmulas estéticas apropiadas a su personalidad y estilo. La alusión a la gula y a la satisfacción del apetito es patente en la ninfa de pechos llenos y en la expresión diabólica del sátiro cuya sonrisa inquietante cambia el sentido de la escena que, a simple vista, parecería un rico muestrario de frutos de la tierra, del mar y del cielo. La ninfa y el sátiro son de mano de Rubens como el resto de las figuras alegóricas que protagonizan los diferentes sentidos. El amorcillo que acompaña a la ninfa en los otros cuadros de la serie se sustituye aquí por este sátiro que escancia vino en una soberbia copa de oro. La pareja de jóvenes abrazándose que se distingue a lo lejos en el jardín, no escapa a la significación alegórica de los motivos y del conjunto. La gula toma forma de lujuria en la joven ya que, después de examinar con atención a la nin-



Detalle Cat. ním. 14

fa, hemos apreciado que no está señalando con el índice el cuadro de las *Bodas de Caná* con el sentido ejemplarizador cristiano de llamada a la templanza (como supuso Ertz), sino que está comiendo un manjar que tiene en la mano derecha, posiblemente una ostra de la fuente repleta que aparece delante y no debemos olvidar que, en aquella época, se consideraba este marisco como un afrodisiaco. También el mono es símbolo amenazante del mal. La imagen alterna la referencia a dos mundos en litigio: el cristiano y el pagano, o la medida y el exceso. Constituirían también una referencia al mundo pagano, la citada *Guirnalda con la ofrenda a Ceres* y *La cocina abundante* copiada aquí por Jan Brueghel de una composición de su padre Pieter Brueghel el Viejo de la que existe un grabado de H. Cock (Fig. 82), idéntico a la reducción de Jan Brueghel, que es testimonio



Fig. 82

H. COCK según PIETER BRUEGHEL EL VIEJO, *La cocina abundante*, (grabado).

de los excesos del sentido del gusto, con unos personajes obesos comiendo con gula y expulsando de la habitación, repleta de manjares, a un mendigo esquelético⁵. El grabado lleva la inscripción siguiente: "Hors dici Maigre —dos... cest Grasse— Cuisine, Vuch magherman... en dint hier niet". Está firmado "H. Cock excudet.- pieter brueghel inve", con fecha de 1563 y monograma del grabador: Pierre van der Heyden. Bastelaer habla de la existencia del dibujo, en la colección Wouters, que fue vendido en Bruselas en 1797 y probaría la existencia real de estas pinturas reproducidas en los muros y en primer término de esta alegoría, que parecen estar vinculadas a los archiduques. Los grabados casi idénticos de Jean Galle y Hondius, entre otros, prueban la divulgación de esta composición. Es muy probable que existiera la pintura original, correspondiente a este grabado, en la colección de los archiduques, de la que ahora no se tiene noticias o que Jan Brueghel pintara este tema tan relacionado con el sentido del gusto copiando literalmente el grabado de su padre.

Las Bodas de Caná, de mayor tamaño, domina la pared cubierta de cordobanes y emite un mensaje de moderación en la forma y limitación en el comer. Los cuadros representados en las alegorías resumen los valores pictóricos de Jan Brueghel: la maestría sorprendente del dibujo, el rigor y el virtuosismo son igualables a la escena principal. Los cervatillos reunidos en el bosque, que ocupa la zona derecha de la tabla, evocan las cacerías de los príncipes cuyo castillo de Tervuren fue destinado a este fin.

Idénticas son las copias de Jan Brueghel el Joven de la colección Kintest (Hôtel Drouot, 20-IV-1907, núm. 3), hoy en una colección privada en Norteamérica (Ertz, 1984, p. 473, núm. 305) y la de J. Jordaens grabada por Prenner (A. I. Prenner, *Theatrum Viennae*, 1728). Otra versión se conoce en ventas de la galería Charpentier (París, 2-XII-1955, núm. 2).

Como las restantes tablas de la serie, se registra en los inventarios de 1666, 1686 y 1700 en el Alcázar de Madrid, después del incendio se dispersan entre el Retiro y el Palacio Nuevo.

5. R. V. BASTELAER, *Les estampes de Pieter Brueghel l'ancien*, 1908, p. 53, núm. 159.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.359). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.359), 1872-1907 (núm. 1.231), 1910-1982 (núm. 1.397).

Bibliografía

- Inventario del Palacio Real de Madrid*, III, 1686, p. 60, núm. 3.796 (M.S.M.P.).
Inventario del Palacio Real de Madrid, 1734, núm. 9.220 (M.S.M.P.).
 PONZ, VI, 1793 (ed. 1972), p. 35.
 THIÉRY, 1953, p. 178.
 MAEYER, 1955, p. 42.
 PIGLER, 1956, II, p. 463.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 26.
 EEMANS, 1964, p. 44.
 WINKELMANN-RHEIN, 1968, p. 85.
 BARRICELLI, 1974, p. 68.
 DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, I, 1975, p. 45, núm. 1.397.

DÍAZ PADRÓN, Madrid, 1977-1978, p. 125, núm. 11.

- BAUMGART, 1978, p. 121.
 EXP. BURDEOS, 1978, p. 85, núm. 24.
 ERTZ, 1979, pp. 352, 612, núm. 330.
 EXP. BRUSELAS, 1980, p. 204, núm. 142.
 CRAWFORD VOLK, 1981, p. 525.
 H. CHAGETTE, *Le vin à travers la peinture*, París, 1984, p. 188.
Inventarios Reales. Carlos III, 1988, p. 31, núm. 225.
 BALIS, DÍAZ PADRÓN, V. DE VELDE, Vlieghe, 1989, p. 129, núm. 37.
 JAFFÉ, 1989, p. 235, núm. 468.
 SCHNEIDER, *Stilleben*, Colonia, 1989, p. 67.

15. *Guirnalda con la ofrenda a Ceres*

T. 106 × 75 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.414

Una guirnalda de frutas y legumbres, sostenida por ninfas y amorcillos, rodea a modo de marco un medallón central figurado. Se representa, en éste, a la diosa Tierra, que coronada por la primavera, recibe en ofrenda los frutos del invierno, el otoño y el verano. Dichos frutos y los signos del zodiaco, que portan los *putti*, son símbolos alusivos a las estaciones citadas. Además de los amorcillos y ninfas, en la parte superior de la guirnalda, se reconocen a Júpiter y otros dioses del Olimpo. Varias aves y cuadrúpedos completan la escena.

En los antiguos inventarios se incluye esta pintura como obra de Van Kessel; en fechas posteriores se estimó, en cambio, réplica del original de Jan Brueghel de La Haya y de calidad inferior a ésta. Ertz la considera repetición de Jan Brueghel el Joven, según el original de su padre¹, la composición y los modelos de la escena mitológica del medallón recuerdan el estilo de Van Balen, pero ciertos descuidos en el dibujo y factura, visibles en los angelitos de la zona alta, no están a la altura del tratamiento refinado de este colaborador habitual de Brueghel. Es posible que se trate de un pintor de dignidad y rango, formado en el taller de Van Balen. Los inventarios y catálogos identifican indistintamente a la diosa, venerada por las estaciones, con Ceres y Cibeles. Aunque los signos expuestos parecen confusos, es viable su vinculación con Ceres, diosa relacionada con los frutos surgidos de la tierra, concretamente con los cereales y en especial con el trigo. Ceres, hija de Saturno y Cibeles, hermana de Zeus, preside los trabajos del campo y las labores de la agricultura². Esta última significación la distingue precisamente de Cibeles que asume, por el contrario, el dominio de la tierra salvaje y sin roturar. Los atributos de Ceres —la espiga, la hoz o la guadaña, las cestas y las amapolas— se reconocen en el lado derecho de la pintura entre las ofrendas recogidas por los amorcillos y evocan las labores de recolección de los frutos del campo. La joven arrodillada ante la diosa, con la espiga de trigo sobre su cabeza y sus ofrendas, se interpreta como el Verano. Los niños en primer plano y el cuerno de la Abundancia, son símbolos igualmente asociables a Ceres. Los primeros confirman su potestad como nodriza del género humano. Cibeles es la diosa de la tierra salvaje y expresión de su energía vital, por lo que se la representa majestuosa en el porte y no desprovista de cierta fiera. La diosa protagonista de estas pinturas tanto en las versiones de J. Brueghel el Viejo, como en la de su hijo, no transmiten esta imagen, aunque consta como Cibeles en los catálogos del Museo del Prado (1985, núm. 97), en la monografía de Ertz³ y en la exposición de Burdeos de 1978 (núm. 24).

La guirnalda es una copia literal y de calidad, del original de J. Brueghel el Viejo en el Mauritshuis de La Haya y está aún más próxima al de la Banca de París y los Países Bajos⁴. Esta composición la repite el pintor con precisión en la alegoría de *El Gusto* de la serie de los sentidos del Museo del Prado, que figura en esta exposición (*Cat. núm. 14*). En la versión del Museo de Virginia (U.S.A.), J. Brueghel y Van Balen vuelven a mostrar el tema, con ciertas varian-

1. K. ERTZ, 1979, p. 316.

2. D. DE HALICARNASO, *Antigüedades*, IV, ed. 1937, pp. 7 y 94.

3. K. ERTZ, 1984, n. 473, núm. 305.

4. K. ERTZ, 1979, cat. 340-341.

5. K. ERTZ, 1979, p. 316.

6. M. VAES, 1926, p. 209.

7. M. L. HAIRS, 2.^a ed., 1965, p. 73.

8. A. BREDIUS, 1895, p. 7.



Detalle Cat. n.º 14

tes, cambiando la ofrenda a la Tierra por la representación de la Sagrada Familia. La misma guirnalda aparece en la consagración de Cibeles de la Galería de Glasgow, en colaboración con Rubens. El festón de frutas es repetido por J. Brueghel el Joven, siguiendo el modelo de su padre, en varias ocasiones. Figura en el *Descanso en la huida a Egipto* del Museo Real de Amberes, donde el artista cambia el asunto central y transforma en ángeles las ninfas y amorcillos, otorgando al lienzo un sentido devoto en lugar de profano. Otro ejemplo similar es *La Virgen, Jesús y angelitos*, realizado en colaboración con Van Balen y propiedad del barón Coppée en Bruselas⁵. Otra tercera réplica de calidad, con el *Noli me tangere* en su interior, realizada en posible colaboración con Van Avont y Van Balen, fue expuesto en la venta de la Christie's en Nueva York (5-II-1982, núm. 170). El hijo de J. Brueghel el Viejo anota en el diario de venta, entre los bienes de su padre, una versión de este asunto: "de mano a mano la gran guirnalda de frutas con Ceres en el Centro"⁶, que fue vendido por sus herederos en 588 florines, un precio muy elevado para la época⁷. El boceto de este medallón, que fue propiedad de Goethe en Weimar, fue dado a conocer por Bredius⁸.

Esta guirnalda la repite Jan Brueghel el Viejo, además de en *El Gusto* del Museo del Prado, en otras pinturas de interiores como en la alegoría de *La Abundancia* de la colección del marqués de Remisa y en la alegoría de *El Gusto* de la colección Klinckschek de Viena.

Se registra con atribución a Jan van Kessel en el Palacio Nuevo de Madrid (1794), pero en los inventarios de 1854-1858 (núm. 1.236) consta a nombre de Jan Brueghel.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.977). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.977), 1872-1907 (núm. 1247), 1910-1985 (núm. 1.414).

Bibliografía

- Inventario del Palacio*, 1794, p. 74, núm. 45.
 BREDIUS, 1895, XVIII, p. 7.
 BEROQUI, 1917, p. 127.
 VAES, 1926, p. 209.
 DENUCE, 1934, p. 134.
 HAIRS, 1955, pp. 45-46; 2.^a ed., 1965, pp. 363, 364 y 734.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 57.
 JOST, 1969, p. 112.
 EXP. BURDEOS, 1978, núm. 24.
 ERTZ, 1979, pp. 316 y 614, núm. 341.
 ERTZ, 1984, p. 473, núm. 305.



16. *El Olfato*

T. 64 × 109 cm.

Firmado: BRVEGHEL

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.396





Se representa a Venus y Cupido de nuevo, entre flores diversas, repartidas en distintos y bellos recipientes, destacando las rosas, tulipanes, malvarrosas, narcisos, lirios, azucenas... No parece que se trate de Flora como sugiere Speth-Holterhoff. Venus aspira el olor de un ramo que le ofrece el amorcillo. El grupo responde a los signos y símbolos alegóricos tradicionales: "Il vaso significa l'odore artificiale e il mazzo di fiori il naturale... Il Cane bracco sipone, perché la virtù di questo sentimento, como in tutti; cani e di molto vigore, così e di grandissimo ne Bracchi, che solo odorato si lo trovano le fiere"¹.

1. C. RIPA, *Iconologia*, Roma, 1603, p. 448.

El florero que está detrás de Venus se repite similar en el cuadro de la Galería Walters de Baltimore de F. Francken el Joven; y el canastillo con rosas y tulipanes, en otras versiones de J. Brueghel, de las colecciones Bollansée (Amberes) y Heuvel (Amsterdam), que reproduce Hairs². Motivos y remates similares están en las versiones de Jan Brueghel el Joven y Van Balen de la Galería Charpentier (2-XII-1885, núm. 2), colecciones del Bayerische Staatsgemälde-Sammlungen (núm. 13.709) y *Flora y Céfito* del Museo Schloss de Dessau (núm. 6), esta última pintura indistintamente atribuida al viejo y joven de los Brueghel, con colaboración de Rubens en las figuras.

2. M. L. HAIRS, 1955, pp. 92 y 205.

La alegoría de *El Olfato* es sin duda la más transparente de sentido iconográfico y visión pictórica. Elude las imágenes esotéricas que encierran las otras tablas. La diosa está rodeada de las más bellas flores en un rincón paradisíaco, sin signos inquietantes. Es un remanso de flores y sublime equilibrio, como lo ve Ertz con justeza. Brueghel oculta o vela todo aquello que pueda romper el ambiente deseado, incluso la agresión de los malos olores, que en lógica tienen que figurar aquí, pero éstos no afectan a la diosa, pues triunfa el olor de las flores. La civeta, que simboliza el mal olor, está tendida a los pies de la diosa como un gato fiel sin agredir con sus armas la escena. Nada daña a los dioses ni a los animales que están próximos. La civeta no ofende ni al perro de tan sutil olfato. Nada interfiere la visión de la naturaleza del jardín y los bosques, ni símbolos religiosos asociados tantas veces a principios de compromiso devoto tienen sitio aquí; pese a la generosa presencia que gozan en los grabados de A. Collaert y otros precursores del siglo XVI, de las alegorías de *Los Sentidos*. La tabla del Prado ofrece al espectador una visión entusiasta, feliz y optimista de la fragancia de la naturaleza. Según Sam Segal, es la pieza más asombrosa de la pintura floral³. Ofrece una invitación al disfrute de los más delicados olores, que no termina en la exposición del primer plano; más lejos están invernaderos y kioscos para experimentar y proteger las flores más delicadas. Este jardín es un testimonio evocador del amor a las flores de los flamencos —difícilmente superado por otro país—, pasión compartida desde su juventud por Isabel Clara Eugenia que manda plantar una ingente cantidad de flores y árboles frutales, entre ellos, claveles, jazmines, lises de España y naranjos que le recuerdan aromas de su tierra natal.

3. S. SEGAL, 1990, p. 17.

Jan Brueghel trabajó a menudo para los archiduques, conoció el parque de palacio y tuvo la ocasión de incluir en sus obras detalles exóticos de su fauna y flora. En una carta el cardenal Borromeo lo describe con admiración pues se podía "ritrattare alcuni fiori... che non si trove in Anversa... che non son piu vista (sic) in questo paisi"⁴.

4. EXP. BRUSELAS, *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, 1991, pp. 230 y 238.

El jardín que pinta Jan Brueghel es más íntimo y romántico que los diseña-

dos más fríamente y conocidos por los grabados de su contemporáneo J. Vredeman de Vries⁵. En Jan Brueghel y Rubens triunfa la visión de la vida y la fragancia de la naturaleza sobre la geometría del jardín artificioso y la fría intromisión especulativa del símbolo.

La serie de los *Cinco Sentidos* se registra en los inventarios de 1666, 1686 y 1700 en el Alcázar de Madrid, dispersándose después del incendio entre el palacio del Retiro y el Palacio Nuevo.

5. K. J. HELLERSTEDT, *Garden of earthly delight. Sixteenth and Seventeenth Century Netherlandish gardens*, Pittsburg, 1986, p. 77.



Detalle Cat. núm. 16

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.661). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.661), 1872-1907 (núm. 1.230), 1910-1985 (núm. 1.396).

Bibliografía

Inventario del Alcázar de Madrid, 1636-1666, II, (núm. 2.766) (M.S.M.P.).

Inventario Palacio Real, III, 1686, p. 60 (M.S.M.P.).

Inventario Real Palacio de Madrid, 1734, núm. 9.220.

Inventario del Palacio Nuevo, 1772, 12936 (1241).

PONZ, 1793 (ed. 1972), VI, p. 35.

LEFORT, 1896, p. 104.

WURZBACH, I, 1906, p. 205.

THIEME-BECKER, 1921, p. 40.

CLERICI, 1946, p. 89.

HAIRS, 1955, pp. 92, 105, 2.ª ed., 1965, p. 360.

SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 52.

WINKELMANN-RHEIN, 1968, p. 85.

BARRICELLI, 1974, p. 68.

DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1975, p. 44, núm. 1.396.

DÍAZ PADRÓN, 1977-1978, p. 124, núm. 110.

BAUMGART, 1978, p. 130.

ERTZ, 1979, p. 612, núm. 331.

CRAWFORD VOLK, 1981, p. 525.

ERTZ, 1981, p. 126, núm. 38.

BAZIN, 1984, p. 72.

Inventarios Reales, Carlos III, 1988, p. 31, núm. 225.

JAFFÉ, 1989, p. 235, núm. 467.

SCHNEIDER, 1989, p. 69.

SEGAL, 1990, p. 17.

JAN BRUEGHEL DE VELOURS,
GERARD SEGHERS,
FRANS FRANCKEN EL JOVEN,
HENDRICK VAN BALEN Y
JOOST DE MOMPER

17. *La Vista y el Olfato*

L. 176 × 264 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.403





1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 27 y 28.

2. M. DÍAZ PADRÓN y A. RECCHIUTO, 1973, p. 101.

3. M. DÍAZ PADRÓN, 1975, t. I, pp. 61-64.

4. M. DÍAZ PADRÓN, Bruselas, 1985, D. 1.

5. K. ERTZ, 1979, p. 357. EXP. *Brueghel. Une dynastie de peintres*, 1980, p. 143. U. HÄRTING, 1989, p. 133. A. M. LECOCQ, 1987, p. 270. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 70.

Los dos lienzos de los cinco sentidos del Museo del Prado, núms. 1.403 y 1.404, son piezas de especial singularidad y calidad en la pintura de gabinetes, y constaron siempre como obras de Jan Brueghel de Velours en los catálogos oficiales del Museo hasta 1972 y en los estudios especializados de Speth-Holterhoff¹. En 1973, fue posible probar la participación plural de distintos maestros en los dos conjuntos. Las pinturas reproducidas en el interior corresponden a varios maestros, de igual forma que parte de los fondos y pormenores². El análisis directo de las distintas partes permitió esclarecer la peculiar ejecución de los mismos, pues la documentación histórica era insuficiente para fijar precisiones definitivas. La colaboración entre los pintores flamencos del siglo de Rubens es un hecho sobradamente conocido, pero aquí alcanzaba extremos difícilmente imaginables.

Muchos de los gabinetes más divulgados de coleccionistas se pintan con una intención fundamentalmente documental, y así sucede especialmente con los pintados por David Teniers, de quien el Museo del Prado posee uno de los más significativos del género (*Cat. núm. 1*). En él, el pintor reproduce obras existentes, copiadas literalmente, ofreciendo un testimonio histórico y documental de valor inestimable. Los lienzos y tablas están situados en los primeros planos con los nombres de sus autores en los marcos y ejecutados con igual técnica. En los supuestos de Brueghel, la técnica de cada pintura reproducida es diferente, delatando, por tanto, personalidades distintas aunque en casos concretos intenten asumir la manera de otros cuando lo cree oportuno, lográndolo con sorprendente habilidad, hecho que ocurre con las figuras alegóricas de estilo rubeniano, cuyo enigma a la altura de nuestro estudio es posible desvelar.

En el catálogo razonado del Museo del Prado, de pintura flamenca del siglo XVII, se fijó la identidad de la mayoría de los pintores que colaboraron³. No obstante, quedó en reserva el autor de las figuras alegóricas de mayor tamaño que animan el interior, evidentemente vinculables al estilo y modelos de Rubens. Incluso los antiguos inventarios de la corona alaban sin reservas el nombre del maestro, concretamente el de 1636 —tan próximo a la muerte del artista— al inventariar “la pieza grande que precede al dormitorio de Sus Majestades”. Estas circunstancias daban pie a juicios optimistas en cuanto a la intervención de Rubens en esta parte central de los lienzos, y en el cuadro que representa *El juicio de Paris* en la parte alta de *La Vista y el Olfato*, de ejecución cuidada y lenta. Sin dejar de reconocer su indiscutible calidad, no corresponden al vibrante virtuosismo de los geniales pinceles de Rubens; de aquí la reserva de entonces, proponiendo la intervención de algún seguidor de su entorno⁴. No obstante, otros especialistas, recientemente, se inclinan por reconocer la mano de Rubens⁵. La revisión de los lienzos para esta exposición nos obligó al análisis más detenido de estas figuras distanciando a nuestro criterio su vinculación a Rubens. La utilización de sombras oscuras en zonas donde corresponden medias tintas o semitonos de sutil ambigüedad, como lo hiciera Rubens en la alegoría de la serie de *Los Cinco Sentidos* sobre tabla del mismo museo (núms. 1.394-1.398), evidencia precisiones técnicas diferenciadoras de significativa importancia. El modelado de las sombras es opaco en estas figuras, falta fragancia cromática, espontaneidad y potencia de factura, con soterrada tendencia a formulismos distintos a los

típicos de Rubens: el diseño de los ojos en redondo es ajeno a la morfología más común en el maestro y se observa una excesiva angulosidad en el plegado de los ropajes.

Los lienzos del Prado son repeticiones de dos que desaparecieron en el incendio del palacio de Coudenberg en Bruselas, en 1731, encargados para los archiduques en 1617 a los doce mejores pintores de Amberes, dato que refuerza la tesis propuesta en cuanto a la participación de varios artistas en estos gabinetes del Prado. De ello trataremos más adelante. Hay razones para suponer que Rubens fuera el autor de las figuras en la primera versión, mientras que en la segunda —los dos del Museo del Prado— lo hiciera alguno de los más próximos seguidores. El autor sería Gerard Seghers, pintor flamenco que, a su regreso de Italia donde había sido de los más fieles seguidores de Caravaggio y Ribera, fue influenciado por el estilo dominante de Rubens⁶. Es conocida su capacidad imitativa como copista en los años de Italia y esa capacidad la siguió ejerciendo a su vuelta a Amberes⁷. A juzgar por sus obras conocidas, imitó el estilo de Rubens anterior a los años 1610-1612. Los ejemplos más notorios de esta genial dependencia de Rubens están en *La degollación del Bautista* y *El suicidio de Artemisa* de los palacios de Oriente y Liria, respectivamente, atribuidos anteriormente a Rubens⁸. Igual que en las figuras alegóricas de los *Sentidos*, los perfiles están muy marcados, faltos de vigor y contrastadas las transiciones de las luces y las sombras; los plegados tienden a fijarse en ángulos diferentes a los de Rubens. En los dorados cabellos faltan los toques magistrales que el maestro imprime en los modelos análogos de menor tamaño, de las tablas de igual asunto. Tradicionalmente las dos réplicas del Museo del Prado se fechan hacia 1618, coincidiendo con el encargo de los originales perdidos, pero es posible fueran encargadas dos o tres años después, cuando Seghers regresa de Italia. Debe recordarse la gran estima que gozó este pintor en la corte española, donde se le cita entre los pintores “mantenidos” por la corona española junto a Rubens y Van Dyck⁹; siendo protegido además a su regreso de Italia, por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia¹⁰. No extraña que Ertz acepte la paternidad de Rubens, respetando la documentación de los inventarios reales, en fechas tan próximas a la ejecución de los lienzos y confiando en el buen juicio de Felipe IV, tan conocedor de la pintura y del arte de Rubens.

El primer plano lo ocupan flores de distintas especies, objetos de óptica, joyas, un brasero de hierbas aromáticas, un incensario y ramitas de romero, medallas con bustos de los Habsburgo, relojes de mano y de sol, una lupa y un diario cerrado, símbolos alusivos al olfato y la vista. La presencia del gato de *algalia* y el perro no es casual. El primero es exponente del olor desagradable, el segundo de lo positivo del olfato. No deja de ser extraña la falta de otros símbolos de la vista que están en la serie en tabla, tales como el ciervo, el gato y la cotorra que acompañan a los sentidos en el lienzo núm. 1.404 (*Cat. núm. 19*).

Las dos jóvenes actúan acordes a las ideas que simbolizan, una respira el perfume de las flores y la otra se mira al espejo. Este no refleja sin embargo con exactitud su rostro, motivo por el que, en fecha reciente, Anne-Marie Lecocq¹¹ piensa que se trata de un retrato mostrado por el amorcillo. Esto obliga a una sutil polémica iconológica. Es, en efecto, diferente el vestido, el color y la actitud

6. D. ROGGEN-PAUWELS, 1955-1956, XVI, p. 299.

7. A. E. PLEIZER, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau Bield und Mahlerey-Künste von 1675*, 1925, pp. 170-171.

8. M. DÍAZ PADRÓN, “Un lienzo de Gerard Seghers atribuido a Rubens en la Casa de Alba”, *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 109 y 112.

9. A. MICHIELS, 1982, p. 304.

10. M. DE MAEYER, 1955.

11. A. M. LECOCQ, 1982, p. 270.

12. C. RIPA, *Iconologia*, II, 1986.13. E. PANOFKY, *Albrecht Dürer*, I, 1943, p. 156.

del personaje representado. La juventud del rostro reflejado contrasta con el de la mujer rubia que mira. Nos preguntamos si hay en esto un juego esotérico de realidad y ficción, símbolo de lo efímero de la belleza y la juventud. El mentón apoyado en la mano evoca la Melancolía, al igual que lo hizo Miguel Angel en el *Penseroso*, Velázquez en *Marte* y Rodin en *El Pensador*, y como antes representaran Ripa¹² y Durero, trasmutando la “acedía” o desabrimiento en noble melancolía. Un refinamiento aristotélico de la mente asociándola a la inspiración¹³. Las flores y su perfume son símbolo de la belleza pero también de la fragilidad de la vida. El pintor nos transmite fórmulas propias de las vanitas en ese espejo que refleja la juventud perdida y en las joyas y flores profusamente derramadas. Esta idea de lo perecedero de la belleza y de la riqueza domina sobre lo ilustrativo-documental de otros gabinetes que aquí se exponen.

Volviendo nuestra atención al espejo consideramos válida la tesis antigua que veía un espejo y no un retrato, aunque ciertamente con un sentido distinto apuntado ya en parte. Son ciertas las diferencias entre la imagen reflejada y la figura que ven Ertz y Lecocq, pero a nuestro modo de ver esa imagen es la visión del pasado que toma vida, reflejo desolador del paso implacable del tiempo transcurrido y de la belleza perdida. Esta tesis no es extraña en la pintura que se vale de la magia del espejo para sumirnos en el pasado y avisarnos del futuro. La difusa imagen del espejo se distancia de la realidad material, la imprecisión de los tonos revela la inconstancia de lo efímero. Observamos que la mirada espectral de la figura del espejo está dirigida a su interlocutora, girando el iris de los ojos, que no miran de frente al espectador como sería más común en un retrato. Su tristeza dista de la *Venus* de Tiziano en la colección Wellington, y del grabado de Jan Saenredam según dibujo de Goltzius; sin embargo la actitud es similar. En el cuadro de Tiziano hay también, como en el que estudiamos, varios objetos simbólicos dispersos por el pavimento, lo que nos hace pensar que Rubens y Brueghel pudieron conocer la composición del veneciano a través del grabado citado. A. M. Lecocq piensa que la joven observa las joyas a través de la lupa. Nosotros creemos que más bien se encuentra ensimismada, distraída. Paradójicamente, la mirada decidida, activa, está en la imagen del espejo, delatora del pasado irreversible; difiere en esto de las figuras del grabado y de *La Vista* en tabla.

Otro dato, que refuerza nuestra tesis de que se trata de un espejo —éste de carácter material— es el diseño del marco de mayor anchura y distinto moldura al de los marcos de las pinturas próximas. El modelo es similar al espejo semioculto en la tabla de *La Vista* (*Cat. núm. 9*) de la otra serie de *Los Cinco Sentidos* de Jan Brueghel del Museo del Prado. Difícilmente podría ser omitido el espejo en la alegoría de *La Vista*, que desde la Edad Media era símbolo por excelencia¹⁴.

El espejo nos permite reflexionar sobre la realidad de nuestra existencia, el presente, o el pasado, oculto por las apariencias. Es algo próximo a nuestra cultura que no debe extrañar; recordemos el retrato de Dorian Gray y la imagen del espejo de la reina en el cuento de Blanca Nieves, que distorsionan la realidad intensificando la imaginación con visiones insospechadas e inquietantes. El espejo viene a ofrecer un “retrato” existencial de nuestro interior. Es soporte “introspectivo dello... quale dilatazione dell'lo creatore e melancolico, cui si con-

14. G. Tervarent, 1958, pp. 274-275.

trapponeva, specie in ambiente francese, la messa in evidenza dello specchio quale mezzo di frantumazione dello spazio”¹⁵. El espejo, del latín *speculum*, fonéticamente *spectro*, es duplicidad negativa del ser¹⁶. La visión bifronte del presente y futuro está testimoniada en las artes plásticas desde siempre, recuérdese el *Baco* joven y sombrío del Museo Nacional de Roma del siglo I después de Cristo. La Edad Media vio en el espejo, el “cristallomangia”, la visión del futuro¹⁷. El espejo facilita esta visión de la vida con mensaje. La idea está presente en el lienzo que estudiamos. El espacio pictórico y el existencial están unidos para caminar más allá de la realidad. El espejo nos habla de lo transitorio de la belleza. Igual mensaje transmite la *Joven mirándose al espejo* de Tiziano en la Pinacoteca de Munich y sería posible que la misma idea albergue la *Venus del espejo* de Velázquez. El rostro ambiguo es presagio del destino humano, de la vanidad y la belleza perdida, tradicionalmente simbolizados por una imagen femenina. Distinto es el sentido de la vista en la alegoría sobre tabla del mismo museo, donde está Venus, desnuda y rebosante de alegría. En la versión que tratamos, las mujeres están vestidas, y el pesimismo inunda sus rostros. “El hombre sabio no sólo investiga el presente, sino el pasado y el futuro, escrupulosamente, como en un espejo”, escribe Piero Valeriano (*Hieroglyphica*, 1556). El amorcillo que sostiene el espejo se asocia al que ilustra el *Amorum emblemata* de Otto Venius (1608), expresión de la caducidad del amor terreno.

Un precioso documento que apoya nuestra tesis está en la *Vanitas* de Massimo Stanzione de las Galerías Trafalgar de Londres (Fig. 83), donde la joven que se mira al espejo podría también confundirse con un retrato, pues las diferencias con la figura real son más notorias que en el gabinete de Jan Brueghel. Son distintos los pliegues y la expresión en la imagen reflejada que mira a su otro yo; la sonrisa es inquietante y demoníaca, como si de otro mundo viniera. “Lo specchio dove —escribe Ripa— si vedono l'imagini che non suo reali, ei puo esser similitudine dell'intelecto nostro, ove faciamo a piacer nostro, aiutati dalla disposizione naturale, nascere molte idea di cose che non si vedono”.

En fechas recientes Alejandro Zuccari, refiriéndose a la pintura que estudiamos, revive la tesis tradicional viendo un espejo y no un retrato, pero ignorando las diferencias de la imagen reflejada, el contenido iconológico y la colaboración en el cuadro de varios maestros, aceptada hoy sin reservas¹⁸.

La vista está simbolizada no sólo por la figura femenina alegórica de la que tratamos sino también en las historias de los lienzos fingidos que penden de los muros de las dos estancias visibles, unos en perspectiva oblicua recibiendo la luz exterior y otros frontales diseñados con mayor precisión. Estos últimos son casi todos creaciones originales y no existentes fuera de esta pintura; las otras, en semipenumbra, reproducen pinturas que nos son conocidas en gran parte y repetidas en la versión de *Los Cinco Sentidos* en tabla del mismo museo. La pintura, por su capacidad de representar el pasado y lo distante, trasciende las limitaciones normales de la visión y extiende a una dimensión universal la variedad material asequible a la vista¹⁹ y esto no sólo alude a la visión física sino que hace referencia expresa a la espiritual, como apunta Müller-Hofstede, dirigiendo nuestra atención a la ninfa, —considerada por él como Juno representando a la óptica— y también a la pintura de la *Curación del ciego*. Ertz considera tributa-

15. C. STRINATI, *La Cattura dello spazio. Lo specchio e il doppio*, 1987, p. 44.
16. A. ERMONT-A. MILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 1967, p. 72.
17. J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, p. 73.



Fig. 83

MASSIMO STANZIONE, *Vanitas*, Londres, Trafalgar Galleries.

18. A. ZUCCARI, 1987, p. 176.

19. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 70.



Fig. 84

PEDRO PABLO RUBENS, *Los leopardos*, Montreal, Musée des Beaux-Arts.

rios de la vista, además de la pintura del *Milagro de Cristo*, *El juicio de París*, *La Adoración de los pastores*, *Creso y Solón* y *Narciso en un paisaje* encima del último. Adscritos al olfato están los dos lienzos en penumbra, en la pared izquierda, realizados por Frans Francken: 1) *La diosa Flora* y 2) *La Magdalena en casa de Simón* ungiendo los pies de Cristo con perfume.

En la pared, que nos introduce en diagonal hacia el fondo, son visibles de izquierda a derecha, una serie de obras copiadas aquí por Frans Francken, empezando por la fila de arriba: 3) *Marte y Venus* de Rubens, 4) *Los leopardos* de Rubens (Fig. 84), 5) un *Paisaje*, 6) *Vulcano sorprendiendo a Venus y Marte*, medio cubierto por una cortinilla para protegerlo del sol, 7) una *Victoria*, 8) *San Pedro y San Pablo*, 9) *Paisaje*. Bajo *Los leopardos* se pueden observar: 10) una *Marina* y 11) un *Interior de iglesia*, típico de P. Neefs. En la fila inferior: 12) *La Bacanal* de Rubens del Museo Pushkin de Moscú (núm. 1.703), repetida por Francken en los gabinetes de Gastón Kleefeld y de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, está también grabada por P. Soutman en 1642²⁰, 13) una *Naturaleza muerta con vendedora* de Aertsen, 14) *San Sebastián*, 15) *La cacería del tigre, león y leopardo* de Rubens (Fig. 73), pintada hacia 1616-1617, del Museo de Rennes. Aunque también fue copiado por Brueghel en la tabla de *La Vista* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm.* 9), no se hace mención de la inclusión de su copia reducida en esos dos gabinetes del Prado, ni en los catálogos del Museo del Rennes, ni en el estudio de Speth-Holterhoff²¹; sólo se vinculan a la versión del Museo de Dresde (núm. 972), diferente a la representada aquí, en la que es el león el que ataca al cazador árabe a caballo, igual que en la estampa por J. Suyderhof. El original formaba parte de una serie que encargó Maximiliano de Baviera para el castillo de Schleissheim hacia 1615²². 16) y 17) *Dos retratos masculinos* de busto, ovalados, uno parece del siglo XVI y el otro de principios del siglo XVII, 18) la tabla central de un tríptico con *La Resurrección* de un maestro manierista de la escuela de Amberes, 19) un *Padre de la Iglesia* y dos escenas religiosas, una de ellas podría ser: 20) *Noli me tangere* y la otra 21) una *Natividad*.

En la fila cercana al suelo, junto a un globo terráqueo, algunas pinturas: 22) un *Paisaje*, 23) un tríptico del siglo XVI con *Cristo Salvador mundi* en el centro y 24) *Paisaje con San Jerónimo* son parcialmente visibles pues delante hay diversas esculturas de mano de Francken: Venus, Laocoonte, un busto romano barbado, dos figuras femeninas, Ceres con el cuerno de la abundancia y la esfera armilar. Sobre la puerta, al fondo, unos altorrelieves.

Arriba en el lienzo de la pared de la derecha, en la zona que podríamos denominar de los cuadros "originales", pues, salvo dos excepciones, no son copias de cuadros conocidos, podemos contemplar: 25) *El juicio de París* que estimamos es de mano de Seghers; sigue el estilo clásico de Rubens de hacia 1612-1617, que imita y copia con habilidad. No existe otra composición igual en el nutrido número de versiones que se conocen de este tema de Rubens en distintos períodos de su vida pero, la composición, recuerda *La educación de María de Médicis* de Rubens, en el Museo del Louvre. El niño que lleva el cesto de flores es el hijo del pintor, Alberto, del que existen dos dibujos: en la galería de Viena (núm. 8.268) y Museo de Bellas Artes de Budapest, copia de éste último. El modelo del niño lo repite Rubens en las guirnaldas de la Pinacoteca de Munich en las que cola-

20. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGHT, 1873, núm. 135.

21. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1977, p. 53.

22. D. ROSAND, 1969, p. 29.

bora con Jan Brueghel, en *El sileno*²³, en la *Virgen con los pecadores* de la Galería de Kassel²⁴ y en el *Cristo triunfante*²⁵. En la pintura del Prado pensamos que el niño, como el resto de los personajes vivos, es también de Gerard Seghers aunque en el original destruido en 1731 serían todos ellos de la mano de Rubens.

26) *El bodegón del cisne* al lado del anterior, en el ángulo superior derecho, ha sido atribuido a Snyders²⁶ ya que su esquema compositivo es típico de él y podemos encontrarlo en numerosas versiones de este pintor como la de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, Museo Pommersfelden... etc. Creemos, sin embargo, que aquí se debe a la mano de Jan Brueghel de Velours, su maestro y colaborador, por su factura de trazo corto y el dibujo recortado —maneras típicas de él— y que, en esta segunda versión de *Los Sentidos* en los lienzos del Museo del Prado, no sólo falta la colaboración de Rubens sino la de Snyders, que debió existir en los originales desaparecidos y que está citada en los antiguos inventarios del Alcázar madrileño.

27) Un *Paisaje* de altos acantilados donde un primer plano en diagonal y a contraluz se interpone al pie de la montaña consiguiendo con ello forzar los planos en profundidad. Sus toques sueltos a plena pasta, de una factura moderna, son característicos de las tablas y lienzos independientes de Joost de Momper. Su esquema básico es análogo a sus paisajes de los Museos de Kassel, Viena, Narodowe de Poznan, de la Universidad de Rochester y de las colecciones Boer y Habberfeld; más próximos aún —por su formato vertical— son los de la Galería Meissner de Zurich y del Museo de Osnabrück.

28) A su derecha el *Paisaje con Narciso* de más difícil atribución, recuerda composiciones de Tobias Verhaecht y de Momper, pero lo único seguro es que la figura de Narciso es de mano de Frans Francken. El tema de Narciso enamorado y de su imagen reflejada en el agua (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 370-510) es una clara alusión a la vista.

29) Difícilmente visible es la pequeña pintura ovalada que representa a *Mercurio y Argos junto a Io* (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 601-688). Junto a él 30) *La curación del ciego* copiada por Frans Francken el Joven, y 31) apoyado en el suelo, a la izquierda junto a la figura que representa a la vista, se encuentra el lienzo de Van Balen, *Adoración de los pastores*, que podría haber pertenecido a los arquiducos pues, en inventarios posteriores de su colección se menciona “Una Natividad” del mismo pintor del cual presentamos en la exposición una composición parecida (*Cat. núm. 18*).

32) *Retrato de Carlos el Temerario*. Copia un cuadro cuyo original de Rubens existente en el Museo de Historia del Arte de Viena (núm. 704. Fig. 85), del que quizá hubo una copia en Bruselas. Probablemente tiene un sentido testimonial y de homenaje al último duque de Borgoña, hombre de carácter duro pero gran aficionado y protector de las artes y los libros. Este poderoso antepasado de los Habsburgo ocupó el remate alto del primero de los arcos de triunfo levantados con motivo de la entrega en matrimonio de su hija María a Maximiliano de Austria. Allí figuraba de manera semejante, lleno de arrogancia, con el Toisón de Oro y coraza de guerrero bajo la riqueza de su capa. Junto a este retrato hay dos pequeños fragmentos visibles de pintura: 33) *La Virgen y Santa Ana* y 34) *Santo Apóstol* de Frans Francken el Joven, lo mismo que el 35) *Creso mostrando sus teso-*

23. *Klassiker der Kunst*, p. 177.

24. *Klassiker der Kunst*, p. 129.

25. M. SHARP YOUNG, “Three Baroque Masterpieces for Columbus”, *Apollo*, 1967, II, p. 78.

26. EXP. Brueghel. *Une dynastie de peintres*, Bruselas, 1980, p. 205.



Fig. 85

PEDRO PABLO RUBENS, *El retrato de Carlos el Temerario*, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 86

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *Creso mostrando sus tesoros a Solón*, Göteborg, Colección Philipp Lindstedt.

ros a Solón, versión libre de un tema al que fue muy aficionado y del que conocemos varios ejemplares de su mano: en el Museo de Viena (núm. 1.049), en la colección W. J. Vroom de Amsterdam, Sotheby's (1-VII-1973) (Fig. 86) y en las colecciones Campheil de Londres, Mapledurham House y, como aquí, dentro de un gabinete fingiendo un cuadro, en *Aquiles en casa de Licomedes* en colección privada inglesa (vendido en Christie's, 13-XI-1939, núm. 39). El asunto lo toma el pintor de las historias de Herodoto (I, 29/33) y Plutarco (V, 27).

36) *Marina* que recuerda modelos muy repetidos de Andries van Ertvelt.

37) *El saqueo de un pueblo por la soldadesca*. Muy personal es esta obra, situada detrás de la alfombra doblada, característica de Sebastiaen Vrancx, colaborador habitual de Jan Brueghel, con un tema muy repetido como protesta política más o menos solapada contra la dominación española.

38) *Paisaje con San Jerónimo*. Es una composición arcaica de gran efectismo fantástico y pintoresco, típica de Cornelis van Dalen (siglo XVI) que utilizó con éxito muchas veces Joost de Momper en obras como las de la colección Joly (Zeddelgem), Galería Borg-Berger (Berlín), Museo Pushkin (Moscú) y colección Gorschelt (La Haya), entre otros; nos tapa la visión de un tríptico cerrado en cuyas puertas adivinamos: 39) *La Paloma del Espíritu Santo*, y 40) un fragmento de un cuadro de Frans Francken de tema misterioso a veces considerado. *La caja de Pandora*, en que una joven arrodillada ante un magnate y rodeada de cortesanos abre una caja. 41) Encima es difícil descubrir que el pequeño fragmento visible pertenece a la famosa composición de Pieter Brueghel, *La Predicación de San Juan Bautista* de la que existen versiones de sus hijos Pieter y Jan. Está citado en un inventario, no fechado, entre la muerte de la infanta, 1633, y 1650, en el que enumera "127 pinturas de S. A. que quedan en el garderobe" ²⁷.

42) *Paisaje*, sin marco, presumiblemente del estilo de Jan Wildens, delante del cual, y sobre una mesa apoyado en un reloj de consola con remate dorado, junto a joyas y porcelanas está el número 43) *Retrato de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia* de Jan Brueghel, que es una reducción de los que pintó Rubens y que podemos admirar hoy en la Galería Nacional de Londres (núm. 3.818), en el Museo de Viena (núm. 298), y en el Museo del Prado (núms. 1.683 y 1.684. *Cat. núms. 20 y 21*). Estos últimos fueron realizados en colaboración con Jan Brueghel que es autor de los paisajes del fondo. Los modelos fueron grabados por Joahanes Miller ²⁸. Tanto la actitud como el atuendo de los retratos de los archiduques de Rubens, que han llegado a nosotros, están como podemos verlos aquí pero no juntos en un mismo lienzo.

44) *La guirnalda con la Virgen y el Niño*, al pie del retrato de los archiduques, es de mano de Brueghel. La brújula eclimétrica y el compás pantográfico son también símbolos de la política de los archiduques a favor de los ideales de la Contrarreforma. Felipe II escribe a su hija que gobernase como lo hizo él "y que procurase acrecentar la fe en los Estados que le dejaba, pues esto había sido su principal intento en dárselos, esperando que ella lo había de hacer como se lo dejaba muy encargado y que se lo dijese a su primo y se lo pidiera de su parte" ²⁹.

Es clara, a juzgar por la técnica, la participación de Frans Francken el Joven, con obras suyas y copiando muchas otras de los doce maestros que faltan en la versión del Prado. Incluso *La curación del ciego* y *La caja de Pandora* (?) que co-

27. M. DE MAEYER, 1955, doc. 263, pp. 415-424.

28. C. G. VOORHELM SCHNEEVOOGHT, 1873, núm. 190.

29. PZEL, *Felipe II, rey de España y monarca del Universo*, 1939, p. 156.

rresponden a maneras propias de maestros formados en el Renacimiento, como Otto Venius y Van Noort, tienen la escritura y técnicas típicas de Frans Francken el Joven, por lo que suponemos les suplantó aquí. En la pared de la izquierda a contraluz: *Flora*, modelo manierista a la manera de Martin de Vos, según la idea de Ovidio, como Cloris, reinando en los jardines y campos (*Fasti*, V. 20); y *Jesús y la Magdalena en casa de Simón* (Juan 12, 2), similar a las versiones del Museo de Bellas Artes de Rennes (núm. 974/1/6) y Christie's (21-XI-1924, núm. 93).

También son suyas las esculturas de las hornacinas centradas por la fama, portadora de una corona de laurel, junto a un relieve con alegorías de difícil interpretación, y la totalidad de las pinturas que adornan los muros y arquitectura de la galería del fondo, bañada por la luz tenue de la tarde que filtran los vanos del testero de la derecha. Muchas de las pinturas de Rubens que vemos aquí copiadas por Francken el Joven están reproducidas por Jan Brueghel de Velours en la tabla de *La Vista* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*), como *La Baccanal*, *La cacería del tigre, león y leopardo* y *Los leopardos*.

Ambos pintores las conocían muy bien pues visitaban frecuentemente el taller de Rubens. El último se encuentra ahora en el Museo de Bellas Artes de Montreal³⁰. Es el tercero de los lienzos que Rubens ofrece a sir Dudley Carleton, en carta de abril de 1618, citándolo con este título *Los leopardos*, con idea de cambiarlos por una colección de escultura antigua que poseía ese noble inglés, encargado de negocios en La Haya.

La copia de Francken, que vemos aquí, es de formato claramente más alto que el cuadro de Rubens de Montreal y sirvió a Held para deducir que el original ha sido recortado después del siglo XVII³¹.

Por último apoyado en el marco de la preciosa guirnalda está: 45) *Tentaciones de San Antonio*, obra que sigue los modelos del Bosco. Ángel del Campo sugirió que esta imitación del Bosco —denunciada por los dos simios que la sujetan— podría tratarse de *La caverna de Pitágoras* de este pintor citada por Fraenger³². El filósofo griego abstraído en la lectura estaría en consonancia con el sentido de la “visión pensante” a la que se dedica esta parte del lienzo con los instrumentos científicos y sobre todo con el documento manuscrito con figuras geométricas y extrañas expresiones numéricas descifradas por él en un interesantísimo estudio. De todas formas, lo más probable es que el cuadro represente la escena religiosa tradicionalmente aceptada, inspirada en temas del Bosco conocidos, como el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* del Museo de Lisboa, en composiciones semejantes de Pieter Brueghel el Viejo que conocemos a través de dibujos como el de Berlín o grabados del mismo tema y del Juicio Final³³, que estarían al alcance de sus hijos, como prueban algunas de sus obras en que vemos esos animales extraños y monstruosos de aspecto amenazante, que simbolizan las tentaciones o pecados. En contraste con lo anterior, pero con un sentido concordante de vanitas están las joyas y objetos suntuarios de la mesa y la mesita, en la que se apoyan tanto la guirnalda con la Virgen como el retrato de los archiduques, empequeñecido quizá con idéntica intención. Junto a ellos vemos muchos instrumentos de contenido práctico, repartidos desordenadamente por mesas y pavimento, asociados también a un doble sentido esotérico. Tan importante como

30. J. S. HELD, *Rubens Leopards a milestone in the portrayal of wild Animals*, M. 27, Musée des Beaux Arts de Montreal, 1974-1975, vol. 7, núm. 3, pp. 6, 12, 13, fig. 4.

31. J. S. HELD, 1974-1975, p. 6.

32. W. H. FRAENGER, *Hieronymus Bosch das Tausendjährige Reich*, 1947, p. 166.

33. R. VAN BASTELAER, *Pieter Brueghel l'ancien*, 1908, núms. 18 y 19.

34. A. DEL CAMPO, 1982, p. 176.

35. A. DEL CAMPO, 1982, p. 152.

la riqueza material es la del conocimiento y la del espíritu religioso. La esfera armilar, el globo terrestre, el compás, la escuadra graduada, la brújula, los gnomones, el astrolabio y los escalímetros son los medios de comprender el mundo visible más allá de los límites de los ojos. El hombre es capaz con ellos de objetivar el universo visible *in extenso*. Para A. del Campo³⁴ constituyen no sólo una alusión concreta al cientifismo sino “más bien representan la visión intelectuallizada de la mente imaginativa”³⁵. El pliego de papel, las figuras geométricas y las expresiones numéricas algorítmicas A y B constituyen un testimonio más de que “La visión inteligente” es un tesoro tan valioso como las joyas y el dinero. En la figura geométrica enuncia el famoso teorema de Pitágoras (VI a. J. C.). La palabra *pittagorica* escrita a su lado aleja cualquier duda. En cambio las dos líneas de números que siguen a las letras A y B constituían un verdadero jeroglífico resuelto por del Campo. Ambos dan por resultado el número 34 —número mágico— que podemos ver también en *La Melancolía* de Durero. Las palabras latinas visibles en el manuscrito “UTRAM MAIUS AUT MINUS” (¿cuál de los dos es mayor o menor?) hacen referencia a estas líneas y la respuesta sería, dado el resultado idéntico, “lo de abajo igual a lo de arriba”. Apotegma críptico que figura en la Mesa Esmeraldina grabada por Hermes Trimegisto. Brueghel pudo querer expresar, utilizando esta sibilina sentencia de una manera enigmática, que todos los pintores participantes en el cuadro eran iguales entre sí o que el Bosco pintor herético y extraño era tan digno de aprecio como los mejores pintores de Amberes tan ortodoxos en su estilo y temática. Podría tratarse también de un sutil sarcasmo alusivo a la política de los archiduques que no serían diferentes a su regio superior, o finalmente, ¿no sería un medio ingenioso más, no sólo para representar, sino también para estimular “la visión pensante”?

Al tratar de las pinturas de la estancia del fondo advertimos la importancia de la luz filtrada por los vanos y puertas, que condiciona la uniformidad tonal de las pinturas de sus muros, unidad tonal en parte por la lejanía, en parte por la luz del atardecer; condensada con la atmósfera y los destellos del polvo flotante. La luz adquiere un protagonismo torrencial en esta estancia. Los colores locales sucumben a la luz unificadora bajo los imperativos de un colorido conjunto y absorbente. Se percibe la presencia material del aire, la forja de un ambiente atmosférico que se estima tradicionalmente conquista y patrimonio de Velázquez.

Nos preguntamos si “la luz en la luz” asume aquí un carácter simbólico adscrito al sentido de la vista, de igual forma que lo es la luz artificial que irradiaría la lámpara con el águila bicéfala del Imperio, ideal soñado por los Austrias. La sublimación de estos valores olvidados carga de poesía esta sala, en segundo plano, donde los objetos y los cuadros que reúne se perciben en la penumbra de media luz, de distinta forma al servil utilitarismo descriptivo de los puestos en primera línea y de los gabinetes de Teniers. Tiranía de la atmósfera que muy posiblemente Velázquez recordaría al pintar *Las Meninas*.

La interesante copia firmada por Johan Booetz y fechada en 1660 (L. 135 x 200 cm.) lo confirma plenamente. Recortado en altura y lado izquierdo de forma más extensa que el del Prado, fue puesta en venta en el Pabellón Josephine de París en 1990³⁶ y citada anteriormente por Ertz³⁷ al tratar del paisaje de Mom-

36. *Burlington Magazine*, 1990, junio, XXIX, núm. 1.047.

37. K. ERTZ, 1986, p. 61.



Detalle Cat. n.º 17

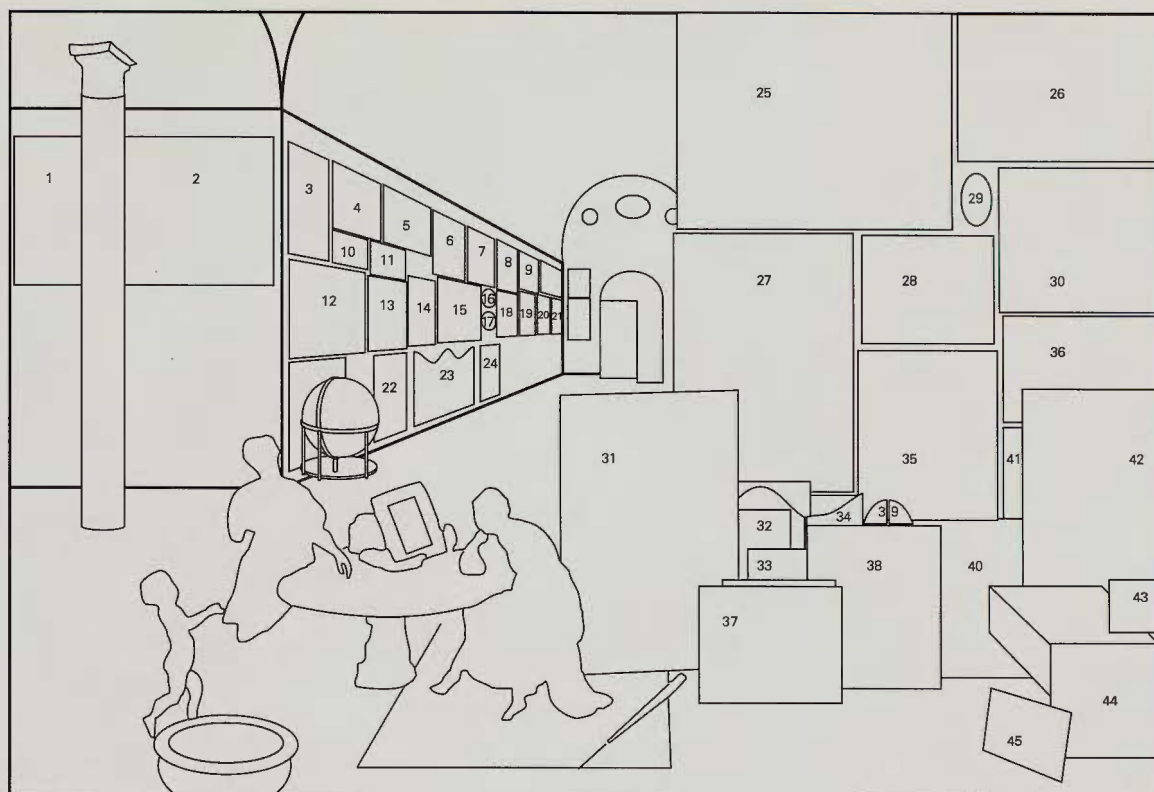
per en el interior del gabinete de *Los Sentidos* del Museo del Prado. Para nosotros es de interés desde otro punto de vista, ya que es razonable pensar que sea copia del primer original desaparecido en el palacio de Bruselas del que se trató líneas atrás. Tuvo que ser así, pues la réplica está ya en el Alcázar en 1636 y Booetz firma la copia de su mano en 1660, setenta años antes del incendio que consumió parte de la colección de los archiduques. Otro dato sirve para probar que es la versión desaparecida: las diferencias del paisaje de Momper, en la copia, con mayor amplitud de espacio en los árboles del borde izquierdo, que la que se aprecia en el paisaje de su mano. Esta mínima diferencia es, no obstante, reveladora del original que sirvió a este copista, que nos confirma la existencia y precisa exactitud de los originales perdidos con los enviados al Alcázar de Madrid, además de la descripción de éstos, en el inventario de 1721 del palacio de Coudenberg de Bruselas que también coincide a grandes rasgos con los del Museo del Prado. Este lienzo y su pareja se citan en el Alcázar de Madrid en 1636, como parte del lote que fue enviado desde Flandes a Isabel de Borbón en 1633, figurando en el inventario de 1636 "en la pieza grande antes del dormitorio de S. M., que es donde cena, en el cuarto bajo de verano... dos lienzos de los Cinco Sentidos, de Rubens y Brueghel". Según se desprende de este inventario, estaban con anterioridad en la Torre Nueva del cuarto alto, aposentos de la reina Isabel ³⁸. Eran parte del lote que pagó el marqués de Malpica por mediación de la duquesa de Gandía el 22 de abril de 1623 ³⁹. No obstante Cruzada Villaamil los tuvo por parte de las obras importadas por Rubens en el segundo de sus viajes en 1628 ⁴⁰. En 1772 están en el palacio del Pardo, y en 1790-1794 en el Palacio Nuevo ⁴¹.

Es de interés recordar el título dado al lienzo en el primer inventario del Museo, donde consta como *Las Ciencias y las Artes* (núm. 1.361). "Aquellas figuradas en una Matrona que tiene en la mano un cartón o tabla de medallas, y contempla un espejo que le presenta un genio. Está otra, que tomando de un canastillo ofrecido por otro genio las flores más olorosas, teje con ellas una guirnalda. El fondo representa una galería adornada con objetos de artes y de ciencias, como estatuas, libros y cuadros. Figuras de la escuela de Rubens. Alto 6 pies, 3 pulg., ancho 9 pies, 5 pulg."

38. Archivo de Palacio, Felipe IV, Casa, Legajo 1884. P. MADRAZO, 1882, p. 109.
39. Archivo de Palacio, Felipe IV, leg. 123, núm. 789.
40. *Rubens diplomático español*, 1874, p. 350.
41. *Inventarios Reales. Palacio Nuevo*, 1794, p. 7, núm. 13.525. Pieza de Trucos, núm. 916.

Bibliografía

- | | | |
|---|---|---|
| CRUZADA VILLAAMIL, 1874, p. 380. | FIGLER, 1956, II, p. 555. | EXP. MÜNSTER, 1979-1980, p. 125, núm. 79. |
| MADRAZO, 1884, p. 109. | SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 30 y 58-60. | EXP. BRUSELAS, 1980, núm. 143. |
| ROOSES, 1890, t. IV, p. 339, núm. 1.155. | BERNT, 1962. | CRAWFORD VOLK, 1981, p. 526. |
| BEROQUI, 1917, t. I, p. 126. | JOST, 1963, p. 124. | CAMPO FRANCÉS, 1982, p. 147, núm. 54. |
| DENUCÉ, 1932, p. 64. | EEMANS, 1964, pp. 82-83. | HÄRTING, 1983. |
| TERLINDEN, t. IV, 1934, p. 360. | WINKELMAN-RHEIN, 1968, p. 85. | MÜLLER-HOFSTEDTE, 1984, p. 275. |
| CLERICI, 1945, p. 99. | NEUMANN, 1970, p. 153. | DÍAZ PADRÓN, 1985, t. II, p. 610. |
| MAEYER, 1955, pp. 43, 110, 112, 152, 156 y 171. | DÍAZ PADRÓN-RECCHIUTTO, 1973, p. 101. | ERTZ, 1986, p. 61. |
| | HELD, 1974-1975, vol. 7, núm. 3, pp. 12 y 13. | LECOCQ, 1987, p. 270. |
| | DÍAZ PADRÓN, 1975, pp. 61-63, núm. 1.404. | ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, pp. 60, 70 y 71. |
| | ERTZ, 1979, pp. 305, 336, 356-357, 400, núm. 332. | ZUCCARI, 1987, p. 176. |



- | | | |
|--|---|--|
| 1. F. FRANCKEN, <i>La diosa Flora</i> . | 17. <i>Retrato masculino</i> . | 33. <i>La Virgen y Santa Ana</i> . |
| 2. F. FRANCKEN, <i>La Magdalena en casa de Simón</i> . | 18. ESCUELA MANIERISTA DE AMBERES, <i>Resurrección</i> . | 34. F. FRANCKEN, <i>Apóstol</i> . |
| 3. P. P. RUBENS, <i>Marte y Venus</i> . | 19. <i>Padre de la Iglesia</i> . | 35. F. FRANCKEN, <i>Creso mostrando sus tesoros a Solón</i> . |
| 4. P. P. RUBENS, <i>Los leopardos</i> . | 20. <i>Noli me tangere</i> . | 36. A. VAN ERTVELT (?), <i>Marina</i> . |
| 5. <i>Paisaje</i> . | 21. <i>Natividad</i> . | 37. S. VRANCKX, <i>El saqueo de un pueblo por la soldadesca</i> . |
| 6. <i>Vulcano sorprendiendo a Venus y Marte</i> . | 22. <i>Paisaje</i> . | 38. J. DE MOMPER (?), <i>Paisaje con San Jerónimo</i> . |
| 7. <i>Una Victoria</i> . | 23. ANONIMO DEL S. XVI, <i>Cristo Salvator mundi</i> . | 39. TRÍPTICO, <i>La Paloma del Espíritu Santo</i> . |
| 8. <i>San Pedro y San Pablo</i> . | 24. <i>Paisaje con San Jerónimo</i> . | 40. F. FRANCKEN, <i>La caja de Pandora (?)</i> . |
| 9. <i>Paisaje</i> . | 25. P. P. RUBENS, <i>El juicio de Paris</i> . | 41. P. BRUEGHEL EL VIEJO, <i>La predicación de San Juan Bautista</i> . |
| 10. <i>Marina</i> . | 26. F. SNYDERS, <i>El bodegón del cisne</i> . | 42. J. WILDENS, <i>Paisaje</i> . |
| 11. P. NEEFS, <i>Interior de iglesia</i> . | 27. J. DE MOMPER, <i>Paisaje</i> . | 43. P. P. RUBENS, <i>Retrato de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia</i> . |
| 12. P. P. RUBENS, <i>La Bacanal</i> . | 28. F. FRANCKEN, <i>Paisaje con Narciso</i> . | 44. J. BRUEGHEL DE VELOURS y H. VAN BALEN, <i>La guirnalda con la Virgen y el Niño</i> . |
| 13. P. AERTSEN, <i>La Vendedora</i> . | 29. <i>Mercurio y Argos junto a Io</i> . | 45. EL BOSCO, <i>Tentaciones de San Antonio</i> . |
| 14. <i>San Sebastián</i> . | 30. F. FRANCKEN, <i>La curación del ciego</i> . | |
| 15. P. P. RUBENS, <i>La cacería del tigre, león y leopardo</i> . | 31. H. VAN BALEN, <i>Adoración de los pastores</i> . | |
| 16. <i>Retrato masculino</i> . | 32. P. P. RUBENS, <i>Retrato de Carlos el Temerario</i> . | |

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.346). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.346), 1872-1907 (núm. 1.232), 1910-1982 (núm. 1.398).

18. *Adoración de los pastores*

C. 59,6 × 56 cm.

Madrid, Colección particular

1. M. DÍAZ PADRÓN, "Nuevas obras de H. van Balen en España", *Archivo Español de Arte*, en prensa.
2. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 30.
3. M. DÍAZ PADRÓN y A. RECCHIUTTO, 1973, p. 101.

Tradicionalmente atribuida a la escuela de Willem van Herp, la *Adoración de los pastores* de la antigua colección Boon van Kol (Eindhoven) es obra restituida recientemente a H. van Balen¹. Pieza en cobre, como es tradición en su obra de calidad, tratando un asunto que el pintor repitió siempre con novedades, asociando personajes vinculados a la *Adoración de los Reyes*, asunto también, frecuente en su producción. Las estrechas analogías con la versión que pinta en el interior del gabinete *La Vista y el Olfato* del Museo del Prado (núm. 1.403), que se expone (*Cat. núm. 17*), atribuida durante muchos años en su totalidad a Jan Brueghel de Velours² y estimado hoy como un producto afortunado de varias manos³, obliga a su consideración aquí por completar paralelamente los dos hallazgos. El soporte de cobre contribuye a valorar los colores en la *Adoración* que nos ocupa, de sorprendente precisión y esmaltado efecto de porcelana, logro de la técnica de este impresionante maestro, al filo de los siglos que fijan el Renacimiento y el Barroco. Nostálgico de la estética del pasado, distribuye las figuras en triángulo, donde la Virgen, en actitud modesta domina el centro de la composición, arropada por los pastores arrodillados que se aproximan de espaldas a contraluz. Iconográficamente, es original la colocación de la escena al aire libre sobre un fondo de cueva oscura, que contribuye a realzar la presencia física de la Virgen y Jesús Niño. Los efectos de luz están tratados con maestría, proyectándose desde dos focos: uno al fondo y otro al cuerpo del recién nacido. Es una luz sobrenatural que emerge generosamente desde la cuna, bañando con estridencia la silueta de los pastores, en primer plano, desplazando así la escena principal a un segundo término. Estos recursos confirman la influencia en Van Balen, de Rottenhammer y la pintura veneciana. Huellas del manierismo de Bloemaert se advierten, sutilmente soterradas, en el dibujo de los pastores a contraluz y en los ritmos ondulantes del conjunto, pero la gracia y la armonía que transmite son propios de su naturaleza, ajenas al potencial expresivo y al realismo populista de sus colaboradores de mayor fortuna en la crítica: Rubens y Jan Brueghel el Joven.

El rostro de la Virgen, modelo muy común en su producción, es el mismo utilizado en la *Adoración* del retablo de la catedral de La Laguna (Tenerife); en la versión de los pastores de la colección Stafford; en el dibujo preparatorio, para *La Adoración de los Reyes* del Museo del Prado, de la Albertina de Viena, antes atribuida a Rottenhammer⁴; y en la *Virgen del interior de la guirnalda* de Daniels de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán.

El ángel de perfil es también modelo privativo del pintor, apareciendo representado en el dibujo de *Diana y Acteón* del Museo de Amberes; en la *Predicación de San Juan* de la colección Wachtmeister y en la *Toma de la Goleta* del Museo de San Carlos de Méjico, donde repite las dos cabezas de los ángeles, que aparecen aquí colocados entre la Virgen y San José. El rostro de San José es el mismo que el del pastor situado más próximo al Niño en la obra de la colección Staf-

4. M. DÍAZ PADRÓN, "Nuevas pinturas satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1988, p. 9.
5. M. DÍAZ PADRÓN, "Una Adoración de los Reyes de H. van Balen, atribuida a F. Franken II en la Universidad de Gottingen", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1984, p. 326.



Cat. núm. 18

ford, citada más arriba, y en el dibujo preparatorio de la Albertina de Viena. Los modelos de los pastores, que marchan de espaldas, están en el dibujo de Amberes, y, con igual función estética, en la *Adoración de los Reyes* de la Universidad de Gottingen⁵ y en la versión del Museo del Prado, donde el que aparece en el borde, de perfil, es, sin duda, el mismo personaje.

Van Balen renuncia aquí a los coros de ángeles niños, tan frecuentes en otras versiones de este tema, centrando así la atención en el Niño, en el que convergen las miradas y los gestos. El vínculo expresivo de la joven pastora, que viene del fondo, con la figura del ángel situado detrás de San José, con quien presenta un paralelismo en sus actitudes y miradas, imprimen a la obra una libertad de movimiento, un ritmo elocuente y vivaz, poco común a la manera de este pintor, más afecto a la lentitud. La amplitud del espacio y la vibración del pincel, que muestran los pastores del fondo, están en consonancia con la mayor vitalidad y frescor de su ejecución, donde toma algo de la fragancia y ligereza de F. Francken el Joven, habitual colaborador y amigo suyo.

JAN BRUEGHEL DE VELOURS, GERARD SEGHERS, FRANS FRANCKEN EL JOVEN

19. *El Oído, el Tacto y el Gusto*

L. 176 × 264 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.404.







Fig. 87

HENDRICK VAN BALEN y JOOST DE MOMPER, *La visita de Minerva al Parnaso*, Amberes, Koninklijk Museum.

Los tres jóvenes prefiguran con sus actos los tres sentidos: el muchacho que sostiene el laúd, el oído; la ninfa que acaricia un animal, el tacto, y la que toma las ostras, el gusto. Un ramo de laurel con banderines con las siete virtudes cardinales centra el escenario. El simio que tira del cabello al amorcillo, próximo al clavicordio, alude al tacto, de igual forma que los niños cantores al oído, y al gusto los que transportan manjares. Encontramos alusiones igualmente significativas en los otros animales y especialmente en los cuadros. *La Anunciación a los pastores* —en la tapa del clavicordio— y *La visita de Minerva al Parnaso* son exponentes del oído; *El sacamuelas*, del tacto y *El castigo del rico Epulón* y *Las bodas de Caná*, del gusto. Igual intencionalidad tienen los diversos objetos y alimentos visibles en el lienzo.

El laúd de seis cuerdas, que lleva el joven, es un raro archilaúd barroco del que se conocen dos ejemplares semejantes en el Museo del Conservatorio de París y uno en la colección del marqués de Soler en Palma de Mallorca. La figura y el instrumento musical son semejantes a la representación de la Música en *Las artes liberales* del Museo de Bellas Artes de Bruselas, inspirado en los grabados de Frans Floris. Alrededor del músico se encuentran diversos instrumentos musicales alusivos también al oído: el clave de dos teclados es un modelo *transpositeur* que fabricó Hans Ruckers (1576-1642) en Amberes y del que casi no existen ejemplares. M. Raymond Russell en su obra *The Harpsichord and Clavichord* sólo cita uno firmado por aquél, fechado en 1638¹. Bajo el clave hay un tambor o gran caja de dos membranas, una trompeta de mano y dos flautas travesasas. Al fondo sobre la silla derecha una viola de gamba y, apoyado en la silla izquierda, una viola de braccio —idéntica en la tabla de *La Vista*— y una gamba de cinco cuerdas; a su lado otra viola de gamba de seis cuerdas. En primer plano a la izquierda en el suelo, un violonchelo apoyado contra una silla, un trombón, un pequeño laúd de espaldas, una mandora, un violón y unas partituras².

En el ángulo superior izquierdo pende *La visita de Minerva al Parnaso* (Fig. 87). Urania y las otras musas reciben a la diosa con un concierto de flauta, arpa, bajo, violón, violón de gamba y laúd. Este tema fue muy del gusto de los humanistas del siglo XVI, servía de tributo y justificación moral de la música y era un homenaje a la Antigüedad en su dimensión más noble³. Las nueve musas alegraban la existencia de los dioses —escribía Hesíodo— con sus conciertos, gentileza de la que los pintores flamencos dieron fe en sus pinturas⁴. La historia la narra Ovidio en *Las Metamorfosis* (Lib. IV-784, V-256). Minerva viaja de Tebas al Helicón y pregunta a las musas por la fuente que hizo surgir de una cox el corcel alado. Urania la recibe y la conduce al lugar sagrado diciéndole: “Cualquiera que sea el motivo que os trae a nuestra morada, ¡oh diosa!, llenaréis de alegría nuestras almas. La Fama ha dicho la verdad: Pegaso es el padre de esta fuente”.

Este cuadro fingido de la pintura del Prado ha sido relacionado por Mirimonde con el original de Van Balen y Joost de Momper del Museo de Amberes (núm. 957), pero aquí, aunque la composición es semejante, está invertido y varían algunos detalles, coincidiendo los personajes y el estilo. El paisaje montañoso y el bosque con su fantasía evocadora son características de la manera de Momper, así como en las figuras de Minerva y las musas asoma el clasicismo consustancial de Van Balen en una versión original y renovadora de este tema lleva-

1. A. P. MIRIMONDE, 1966, p. 144, nota 9.

2. F. SOPEÑA y A. GALLEGO, 1972, p. 151.

3. A. P. MIRIMONDE, 1966, I, p. 147.

4. A. P. MIRIMONDE, 1966, p. 129.



Detalle Cat. núm. 19

da a cabo por estos dos artistas que contrasta con las interpretaciones anteriores a ellos de la visita de Minerva al Helicón⁵. Sin embargo, después de un estudio de la ejecución de esa pintura del gabinete del Prado, hemos llegado a la conclusión que ha sido Francken su autor y que a su pincel se debe y no a Van Balen y a Momper como creyó Mirimonde⁶. En esta versión copiada por Francken se ve también la fuente Hippocrene en el monte a la derecha y a Pegaso encima volando —aunque Mirimonde creyó que no estaba—, pero Minerva avanza desde el centro hacia la derecha y no al contrario. El órgano ha sido sustituido por un arpa y Urania no lleva instrumento musical alguno, como sucede en el original del Museo de Amberes.

Símbolos del gusto son los dos lienzos a contraluz sobre los arcos de la balconada de mano de Francken el Joven, de difícil lectura. *El castigo al rico Epulón* es tema poco difundido. “Epulón en el Infierno, en medio de los tormentos, levantó sus ojos y vio a Abraham desde lejos y a Lázaro en su seno, y gritando dijo:

5. A. P. MIRIMONDE, 1966, p. 147.

6. A. P. MIRIMONDE, 1966, pp. 146-147.

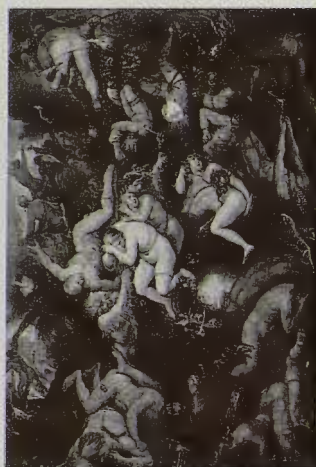


Fig. 88

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *Caída de los condenados*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Padre Abraham, ten piedad de mí y envía a Lázaro para que, con la punta del dedo mojado en agua, refresque mi lengua porque estoy atormentado en estas llamas" (San Lucas, 16, 19-25). Una composición de Francken en la Galería de Kassel repite igual clima fantasmal; lo mismo que la *Caída de los condenados* (Fig. 88) de la Pinacoteca de Viena (núm. 1.106), de la antigua colección del archiduque Leopoldo. El segundo reproduce las *Bodas de Caná* (San Juan, 2, 6-8), asunto muy repetido por Francken el Joven, similar éste a las versiones de la catedral de Sevilla, colección Enyedi (Budapest), L. Peter (Berlín), Universidad de Yale (núm. 1.960, 42), Museo de los Agustinos de Toulouse y Dorotheum de Viena.

En la pared de la izquierda hay dos historias alusivas al tacto. Un pequeño cuadro, *El sacamuelas* y *Eros y Psique* sobre tapiz. Los dos cisnes próximos deben su nombre a la dulzura de su canto, "Cygnus autem a canendo est appellatus, eo quod Carminis dulcedinen modulatis vocibus fundit"⁷. *La Anunciación de los pastores* ya citada, que aparece en la tapa del clave, es otra evocación a la música de mano de Frans Francken el Joven. Los pastores se despiertan sorprendidos por el canto de los ángeles en un rompimiento de gloria. "Se les presentó un ángel del Señor, y la Gloria del Señor les envolvió con su luz" (San Lucas, 2, 9).

El gusto lo personifica la joven que toma unas ostras, similar a la de la serie-en tabla (núm. 1.397). Los alimentos, frutas, viandas y legumbres repartidas sobre el *buffet* son evocaciones de lo mismo. Este conjunto forma una naturaleza muerta, también cercana a la tabla de *El Gusto*, aunque de proporciones mayores, y conjuga fórmulas que Rubens puso en boga. Es una prueba más de la influencia del maestro en su amigo y colega de mayor edad, igual que lo hiciera con Frans Snyders en el boceto y lienzo de los museos del Louvre (núm. 1.967) y del Prado (núm. 1.851) fechados hacia 1609. Quizá por este motivo se atribuye en el inventario de 1636 la colaboración en esta parte a Snyders: "y las demás cosas pertenecientes a los Sentidos son de Snyders". Opinión que se sigue en los últimos estudios de estos dos lienzos por Ertz y Ursula Härting. Sin embargo, el toque minucioso y la línea de diseño continuado, cerrando las formas, no es propia de Snyders, que trabaja a plena pasta desde fecha temprana. A pesar del tamaño de las viandas y frutas y el deseo de Brueghel de adaptarse a la modernidad de la técnica de Rubens y Snyders, su personal visión miniaturista es inequívoca, motivo por el que estimamos esta parte suya, pese a la atribución a Snyders en los antiguos inventarios. Algo similar sucede con las bellas figuras alegóricas de los sentidos, claramente vinculada a Rubens, que debió ser sin duda su autor en los lienzos originales perdidos en el incendio de 1731, pero que aquí consideramos han sido copiadas por Gerard Seghers después de analizar cuidadosamente su técnica.

Al fondo se dibuja el palacio de Mariemont, a través de las arcadas que abren la estancia al exterior, de forma similar al paisaje de *El Oído* de Brueghel y Rubens del Museo del Prado (núm. 1.359, *Cat. núm. 12*). El vano está cerrado por un balcón de hierro, mientras que en la tabla se abre a la izquierda una rampa que baja al jardín, prolongando además la decoración con pinturas en una sala, a la derecha, por donde se filtra un rayo de luz.

Los arcos están decorados con bustos clásicos, mientras que en la tabla son

7. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologiarum Libris*, XX, LIV, XII, 7.

personajes alados con pie pompeyano. Denis van Alsloot realizó una vista panorámica del conjunto del palacio y jardines fechada en 1620 (Museo Real de Bruselas, núm. 197). El palacio estaba próximo a la Louvière, al sur de Bruselas y cercano al de Tervuren. En aquel lugar María de Hungría construyó un pabellón, que encargó a Jacques Dubroeucq en 1546, reproducido en el álbum de Adrian de Montigny⁸. Destruído en el asedio de Enrique II de Francia (1605-1608), lo reconstruye Jacques Francart por orden de los archiduques, que lo convierten en su residencia de verano preferida (1617). Este palacio, en el que los archiduques reunieron parte de sus colecciones, está reproducido de forma semejante por Jan Brueghel de Velours en la alegoría de *El Oído* sobre tabla citada del Museo del Prado (núm. 1.395, *Cat. núm. 12*), en el fondo del retrato de Isabel Clara Eugenia de Rubens (núm. 1.684, *Cat. núm. 21*) y en *Los Archiduques de caza* (núm. 1.439), ambos también del mismo museo. La desaparición del palacio de Marie-mont hace de esta magnífica pintura un documento histórico además de un precioso gabinete de música y de pintura.

La Alegoría del Oído, del Tacto y del Gusto se ha registrado siempre junto a su pareja (núm. 1.403) en los sucesivos inventarios de la corona y del Museo Nacional del Prado, corriendo siempre su misma suerte.

8. DUVOSQUEL, *Les cadastres besognés et albums du Duc Charles de Cröy*, catálogo de la exposición *Les Albums de Cröy*.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.238). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.238); 1910-1985 (núm. 1.404).

Bibliografía

CRUZADA VILLAAMIL, 1874, p. 380.
BEROQUI, 1917, p. 126.
CLERICI, 1946, p. 107.
HAIRS, 1955, p. 30.
EXP. MAINZ, 1955.
MAEYER, 1955, doc. 139, pp. 43 y 152-154.
SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 58.
DUVERGER, 1957-1958, p. 29.
EEMANS, 1964, p. 83.
MIRIMONDE, 1966, p. 144.

MIRIMONDE, 1966, p. 136.
SOPENA Y GALLEGO, 1972, p. 171.
DÍAZ-PADRÓN Y RECCHIUTTO, 1973, p. 101.
BARRICELLI, 1974, p. 68.
DÍAZ-PADRÓN, 1975, p. 63, núm. 1.404.
HUBALA, 1977.
ERTZ, 1979, p. 356, núm. 333.
EXP. MÜNSTER, 1979, p. 180.
BRAISDER, 1980, núm. 143.
CRAWFORD VOLK, 1981, p. 526.
HÄRTING, 1983, 157, A. 304, 1-2.

20. *El archiduque Alberto*

L. 112 × 173 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.683

1. *Biographie Nationale*, 1866, I, p. 184.

2. CH. TERLINDEN, 1922, p. 180.

3 M. ROOSES-C. RUELENS, I, 1890, p. 148.

4. M. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, 1865-1874, VII, p. 32.

5. M. ROOSES, I, 1890, p. 387.

6. H. Vlieghe, 1967, p. 104.

Hijo de Maximiliano II y de la emperatriz María, Alberto nació en 1559; fue cardenal en 1577, arzobispo de Toledo y virrey de Portugal. Dispensado de su estado religioso casó con la infanta Isabel Clara Eugenia y asumió el mando de los Países Bajos en 1596, bajo la dependencia directa de la monarquía española¹. Se retrata de tres cuartos de perfil y medio cuerpo junto a una balaustrada; en el fondo, un cortinaje rojo y la amplia pradera del bosque del Voer. El castillo de Tervuren perfila su silueta a lo lejos. Era un lugar de descanso de los soberanos de Brabante y príncipes de la Casa de Austria. El castillo lo destruyó un incendio en el siglo XIX, y después fue reconstruido instalándose el Museo del Congo².

Pocas veces están ligados con igual vínculo de amistad y estimación el retratado con el pintor, lo que obliga a un recorrido histórico en este sentido. Durante la estancia de Rubens en España en 1603, en carta que escribe a la corte de Mantua, a Chieppio, el 24 de mayo de 1603, decía "que no era desconocido en España"³. Esto se explica, retrocediendo unos años, por el encargo que le hizo el archiduque, entonces cardenal, del tríptico del *Descendimiento* de la basílica de Santa Croce. Es de suponer que aquel importante encargo de este príncipe tan vinculado a la corte española tuviera un pronto eco. Rubens no parecía estar a gusto en la corte de Mantua, donde los encargos del duque no estaban acordes con la dignidad que el pintor tenía de su arte. Esta inquietud oculta fue comentada por Michiels⁴. Rubens no olvidó los primeros contactos con el príncipe español, y solicitó a los príncipes españoles, ya en Flandes, regresar a su patria con el apoyo del archiduque. Era consciente de los horizontes que se le abrían bajo su mecenazgo. Estos habían iniciado una gran actividad artística. "Pierre Paul Rubens, pintor nacido en mis estados— escribía al duque de Mantua— es retenido al servicio de Su. Serenísima como me han informado en trabajos de su profesión"⁵. La carta continúa justificando la necesidad del regreso del pintor, cuyos servicios necesita. Rubens puso todo su empeño en corresponder a los favores del príncipe. Las antiguas fuentes belgas y españolas reiteran la profunda amistad y respeto del artista a los príncipes hasta su muerte. Inicia un doble juego de intereses comunes: de amor a las artes y a la paz en el terreno político.

Existen numerosas réplicas y copias de busto, de pie o sentado, del retrato del archiduque. Dos pequeñas piezas idénticas a la pareja de lienzos del Prado fueron vendidas por Lafranconi (21-X-1895, núms. 170-171). La versión del Prado es la más próxima al original perdido correspondiente al modelo del retrato doble, que Brueghel copia en el interior de la alegoría de *La Vista* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*) del que existen copias de taller en la casa de Rubens y en la colección Spencer; esta última de Gaspar de Crayer⁶. Son exactas en cuanto a la indumentaria pero varía la actitud; en las versiones citadas el archiduque está de pie apoyando la mano en una mesita.

Existen varias copias de estos modelos del Prado con antiguas atribuciones



Cat. n.º 20

7. H. Vlieghe, 1987, p. 39.
8. C. G. Voorhelm Schenevevoegt, 1873, p. 177, núm. 200.
9. M. de Maeyer, 1955, p. 322; H. Vlieghe, 1987, p. 38, nota 2.
10. G. Martín, *The Flemish School*, 1970, núm. 3.818.
11. J. Müller-Hofstede, 1984, p. 318.
12. H. Vlieghe, 1987, núm. A. 262.
13. H. Vlieghe, 1987, p. 39.
14. U. Peter, "Zur Restaurierung des Rubensgemäldes Erzherzog Albrecht von Österreich", *Maltechnik-Restaur*, LXXXIV, 1978, p. 178.
15. M. Díaz Padrón, I, 1975, p. 315.
16. M. Jaffé, 1989, p. 210.
17. A. Pinchart, 1863, II, 172; M. de Maeyer, 1955, p. 322, doc. núm. 109.
18. *Alcázar de Madrid 1636-1666*, II, M.S.M.P., núms. 2.474-2.475.
19. Y. Bottineau, 1958, núms. 771-772.
20. M. Rooses, IV, p. 115.
21. G. Cruzada Villaamil, 1874, p. 381.
22. P. Madrazo, 1884, pp. 109-119.
23. *Archivo de Palacio*, Madrid, Leg. 768; M. Crawford Volk, 1981, p. 526.

a Rubens y escuela, recogidas con detalle por Vlieghe⁷, y grabados de P. de Jode II⁸.

El original perdido del retrato del archiduque correspondiente al grabado de Jan Muller fechado en 1615 era casi idéntico a este lienzo del Prado pero su indumentaria era más rica. Vlieghe estimaba que se trataba del retrato enviado al marqués de Siete Iglesias el 13 de octubre de ese año⁹. Otra versión, que corresponde al mismo grabado, perteneciente a la Galería Nacional de Londres se considera obra de taller¹⁰; análogo es el original de la Pinacoteca de Viena que podría proceder de la testamentaria de Rubens en 1640; las únicas diferencias de esta pintura con el grabado de 1615 son unos pequeños cambios en la mano derecha y el grosor del collar del Toisón de Oro¹¹. De tamaño natural es otra segunda copia de Crayer del Museo de Sao Paulo¹². Existen además dos posibles originales de Rubens según el citado grabado de Muller, uno conocido a través de referencias de Burchard y otro vendido en Sotheby's (18-IV-1951)¹³ y una réplica idéntica y de igual calidad a la versión de Viena de la colección Bentinck-Thyssen en Castagnola¹⁴. Grabados de busto de este modelo se reproducen en la *Chronycke vande gantsche Werelt* (1620) y la *Nederlandsche Historien de Pieter Boer*.

La historia externa de los retratos no es fácil de seguir en la documentación escrita, ya que son varios y similares los que hizo Rubens por las mismas fechas, lo que dificulta la identificación de los mismos, siendo las críticas de los especialistas dispares en ocasiones. Díaz Padrón¹⁵ y Jaffé¹⁶ piensan que es muy probable que se trate de los enviados a Rodrigo Calderón por el archiduque Alberto, a juzgar por la carta de pago de 13 de octubre de 1615, donde se dice: "El Archiduque... que por mi mandato habéis dado a Pietro Paulo Rubens, pintor, los 300 florines, por dos retratos que ha hecho, uno de la Infanta, mi señora, y otro mío, los cuales mandé enviar a España al marqués de Siete Iglesias¹⁷". Es sabido que los bienes de Rodrigo Calderón fueron confiscados o adquiridos después de ser ajusticiado en 1621. Debe recordarse que así ingresó en las colecciones reales la *Adoración de los Reyes* del Museo del Prado. En este caso los cuadros pertenecientes al marqués de Siete Iglesias serían los del Prado que encontramos ya inventariados en el Alcázar en 1636, en la galería del Mediodía, sobre el jardín de los Emperadores. "Dos lienzos al óleo de siete pies de largo más o menos, en el uno el retrato del señor archiduque Alberto, de medio cuerpo, la mano izquierda sobre los guantes y en lejos una casa de campo = el otro la Sa. Infanta D. Isabel, su mujer, del mismo tamaño, vestida de negro, asentada en una silla, abriendo un abanico con ambas manos y en lejos una casa de campo. Son de mano de Rubens"¹⁸. Siguen registrados en 1666 en las piezas pequeñas que salen a la Priora, tasados en 150 doblones; en 1686¹⁹ y en 1700, sin tasar, "por ser de persona real", en las casas arzobispales están en 1748, olvidando la identidad de los retratados, que se inscriben como escuela de Rubens, pasando luego al Retiro. Rooses²⁰ y Cruzada Villaamil²¹ pensaron que los retratos vinieron con los veinticinco cuadros flamencos que llegaron en 1623, según carta de la duquesa de Gandía, que pide el pago de los mismos por Orden de S. M. al marqués de Malpica²², pero estos retratos no constan en la lista de este lote inventariado en el "cuarto bajo de verano" del inventario de 1636²³. Rooses identifica a esos retratos con los citados por Jan Brueghel en su carta del 9 de diciembre de 1616 a

Ercole Bianchi: "Rubens parte de Bruselas a fin de acabar los retratos de sus Altezas Serenísimas" ²⁴. Esta opinión la sigue Ertz ²⁵ y la cuestiona Vlieghe, que piensa que Brueghel se refiere a los originales perdidos reproducidos por él en la reducción de *La Vista* de la serie *Los Sentidos* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*).

Las debilidades que hicieron notar Rooses y Rosenberg en 1911, y Vlieghe recientemente (1987), pensando en la intervención de taller, se debe posiblemente a la opacidad de los barnices y la tensión de forraciones desafortunadas en este lienzo y su pareja, provocando levantados en las capas de color por contracción forzada del soporte adherido.

24. M. ROOSES, II, p. 92.

25. K. ERTZ, 1979, p. 328.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 1.199). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.199), 1872-1907 (núm. 1.604), 1910-1985 (núm. 1.683).

Bibliografía

Inventario Alcázar de Madrid, 1636, 1666, vol. II, núm. 2.674 (M.S.M.P.);
PINCHART, 1863, II, p. 172.
CRUZADA VILLAAMIL, 1874, p. 364.
HYMANS, 1879, p. 72.
ROOSES, 1890, IV, núm. 874.
ROOSES, 1903, p. 204.
TERLINDEN, 1922, pp. 180 y 204.
EXP. BRUSELAS, 1925, p. 25.
GLÜCK, 1933, pp. 50, 161 y 395.
GLÜCK, 1940, II, p. 177.
PUYVELDE, 1952, p. 110, núm. 47.

BOTTINEAU, LX, 1958, p. 312.
HERNÁNDEZ PERERA, 1958, p. 82.
DÍAZ PADRÓN, 1975, p. 47.
DÍAZ PADRÓN, *Cat.* 1975, p. 315.
TREVOR ROPER, 1976, p. 127.
PAULETTE DREHER, 1978, p. 687.
ERTZ, 1979, p. 608.
MENÉNDEZ PIDAL, 1979, p. 234.
Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II, 1985, p. 489.
EXP. BRUSELAS, 1985, p. 243.
VLIEGHE, 1987, p. 43.
JAFFÉ, 1989, p. 210.

21. *Isabel Clara Eugenia*

L. 102 × 175 cm.

Madrid, Museo del Prado. núm. 1.684

1. GACHARD, 1877, pp. 56, 88 y 285.

2. M. ROOSES-C. RUELENS, III, p. 178.

3. M. ROOSES-C. RUELENS, IV, p. 448.

4. M. DE VILLERMONT, *L'infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas*, 1912, I, p. 42.

5. A. MIRAEUS, *De Vita Alberti*, 1922, p. 97.

6. E. LARSEN, 1948, p. 550.

7. J. M. DUVOSQUEL, *Tous les albums du duc Charles de Cröy ont ils été retrouvés aujourd'hui?*, *Liber amicorum Herman Liebarers*, Bruselas, 1984, p. 255.

La archiduquesa Isabel Clara Eugenia sobrevivió al príncipe Alberto una década, contando entonces con los apoyos de Spínola y Rubens en la política de equilibrio con España. El pintor fue depositario de su confianza y respeto y defendió los ideales y decisiones de la princesa, que le propuso a Felipe IV para una delicada misión diplomática, donde se gestaba una alianza con Inglaterra¹. Lo que sintió por ella lo resumen dos cartas escritas a Pierre Duprey: “ella no manifiesta ni gran amor, ni gran odio, es dulce y amable con todo el mundo”². Lamentando la línea que toman las negociaciones con Madrid y la incompreensión en la lucha con Holanda, comunicaba a su buen amigo Duprey su temor por su salud. Sus palabras son reveladoras: “Su salud —escribe— es de gran importancia para Bélgica. Ella está dotada de todas las virtudes que pueden encontrarse en una mujer y una gran experiencia la ha hecho hábil en gobernar estos pueblos y la han desengañado de todas las falsas teorías que traen los que vienen de Madrid”³. El retrato de Isabel Clara Eugenia se destaca bajo un cortinaje rojo. Rubens la dota de dignidad con el esquema oficial que impone la moda a los retratos de los príncipes españoles de principios de siglo tales como los de Gysbert van Veen, Frans Pourbus y Sánchez Coello. El cardenal Bentivoglio describe el físico de la princesa en sus famosas *Relaciones*: “Ella es de estatura más bien grande que pequeña según lo común de otras mujeres, y guarda en su persona y su continente algunas cosas de la majestuosa belleza pasada, que fue muy grande en la flor de su juventud. Todo su ser y su persona está llena de gracia e inspira yo no sé qué de felicidad y todo su conjunto atrae los corazones con una gran fuerza”. Lleva la medalla de Nuestra Señora del Buen Socorro sobre el pecho, cofradía fundada por Barthélemy de los Ríos y reconocida por el arzobispo de Malinas en 1630⁴.

El castillo de Mariemont que vemos al fondo fue destruido por las tropas francesas durante la ocupación napoleónica en 1794. El palacio aparece con distintos aspectos en los paisajes de Jan Brueghel, sirviendo de fondo a los archiduques y su corte, tal como el núm. 1.428 del mismo Museo del Prado. Este palacio en el que reunieron los archiduques parte de su colección⁵ está bellamente reproducido en la página 78 del álbum del duque Carlos de Cröy (Bruselas, Crédito Comunal de Bélgica). Se distingue un puente de acceso, rodeado de agua, en un bello paisaje. Está bordeado por una empalizada de madera con una gran portada. Así lo encontraron los príncipes españoles, que lo ampliaron desde 1598 para convertirlo en el palacio que retratan Jan Brueghel y D. van Alsloot⁶. El primer arquitecto fue Jacques Dubroeucq (1546), por encargo de María de Hungría, hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos⁷. Estaba al sur de Bruselas, en Hainaut, cerca de La Louvière. Había sido destruido con anterioridad por las tropas de Enrique II de Francia (1554). Los archiduques lo hicieron reconstruir encargando el cometido a Jacques Francart, siguiendo los antiguos planos. Tenía tres pisos sobre un basamento; fue en 1617 y 1618 cuan-



Cat. núm. 21

do agregan los cuatro pabellones con terraza a nivel del primer piso. Así lo dibujan Alsloot y Jan Brueghel⁸.

La historia externa de la pintura, calidad y consideraciones críticas van paralelas al retrato del archiduque que le precede (núm. 1.683).

Una repetición se atribuye a Teniers el Joven en la Galería Stern de Düsseldorf (antes en la venta Lafranconi, 21-X-1895, núm. 171). La versión del Museo del Prado es síntesis de los retratos que conocemos a través del grabado de Muller (1615) de un original perdido de Rubens y la reproducida por Jan Brueghel en la tabla de *La Vista* de la serie de *Los Sentidos* del Museo del Prado (núm. 1.394, *Cat. núm. 9*). Existen tres repeticiones de taller, dos de ellas ejecutadas por Gaspar de Crayer, que dan idea del original del grabado perdido. La primera la conserva la casa de Rubens con su *pendant* y las dos restantes el Museo

8. H. DEVISSCHER, *Kerstiaen de Keuninck*, 1875, II, p. 391.

9. H. Vlieghe, 1987, p. 262, núm. A 264.
10. M. Díaz Padrón, en prensa.
11. H. Vlieghe, 1987, p. 41.
12. C. G. Voorhelm Schneevoogt, 1873, p. 175, núm. 189.
13. C. G. Voorhelm Schneevoogt, 1873, p. 175, núm. 201.
14. L. Burchard-R. A. Hulst, 1963, I, núm. 97.
15. L. van Puyvelde, 1952, p. 287.
16. C. G. Voorhelm Schneevoogt, 1873, p. 176, núm. 191; G. Martin, 1970, p. 228, núm. 3.819.
17. M. Díaz Padrón, 1977-1978, p. 112, núm. 97.
18. Exp. Viena, *Die Rubenszeichnungen der Albertina zum 400*, V-VI, 1977, núm. 14.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1849 (núm. 270). Catálogos 1854-1858 (núm. 270), 1872-1907 (núm. 1.056), 1910-1985 (núm. 1.189).

Bibliografía

Inventario del Alcázar de Madrid, 1636-1666, II, núm. 2.675 (M.S.M.P.).
Inventario del Palacio Real de Madrid, 1686, t. III, I, núm. 3.988 (M.S.M.P.).
 Pinchart, 1863, t. II, p. 172.
 Cruzada Villaamil, 1874, p. 364.
 Rooses-Ruekens, 1887-1909, t. II, p. 60.
 Rooses, 1890, t. IV, núm. 968.
 Rooses, 1903, p. 204.

Chrysler de Norfolk, que funda la colección Marlborough⁹ y colección privada de Madrid¹⁰. Un notable número de copias registra Vlieghe, la mayoría con atribuciones antiguas a Rubens¹¹. El rostro, la diadema de perlas, la indumentaria negra, las joyas y medallas se repiten en el ejemplar del museo de Madrid, coincidiendo con los grabados de busto corto de J. Suyderhoef¹², P. de Jode II¹³ y un dibujo de la colección real inglesa atribuido antes a Rubens¹⁴ y a P. Spoutman con reservas¹⁵. Las diferencias se fundamentan sólo en las manos que llevan un abanico que sostiene por sus extremos con gracia. El pintor se libera aquí del esquema aristocrático, helado y distante de tradición española, con el brazo izquierdo, pegado al cuerpo, y un pañuelo que pende de los dedos con elegante abandono. Ahora el movimiento y los ritmos se imponen. Rubens afirma aquí las formas más personales, liberándose de los imperativos tradicionales. El pintor flamenco toma ahora la fórmula que empleará en la versión del grabado de Muller, cuya copia mejor la conserva la Galería Nacional de Londres¹⁶. También las diferencias son notables en la indumentaria, que es muy rica en adornos en las versiones extranjeras. El retrato del museo se revela como producto de las dos maneras. La diadema está formada con flores. Una réplica de calidad en cobre fue expuesta en la exposición de Rubens en Madrid¹⁷. También las manos son similares al original de la Pinacoteca de Viena, aunque hay pequeñas diferencias en la postura y debajo de los adornos del cuello y tocado¹⁸.

Se cita el retrato de Isabel Clara Eugenia en el inventario de 1636 junto con el del príncipe Alberto, como se anotó al tratar su *pendant*: "Otro de la señora Infanta doña Isabel, su mujer, del mismo tamaño, vestida de negro, sentada en una silla, abriendo un abanico con ambas manos y más lejos otra casa de campo", en la galería de Mediodía, sobre el jardín de los Emperadores. En los inventarios de 1666, 1686 y 1700, en las piezas que salen a la Priora, y en 1740, en las casas arzobispales, como de escuela de Rubens. La identidad de la princesa se olvida —como tantos otros retratos de la dinastía de los Austria— en los inventarios de la dinastía borbónica.

Rosenberg, 1906, p. 169.
 Roblot Delondre, 1913, p. 147.
 Oldenbourg, 1921, p. 27.
 Llanos, 1925, p. 46.
 Glück, 1933, p. 161 y 380.
 Terlinden, 1934, p. 217.
 Puyvelde, 1952, p. 110, nota 47.
 Maeyer, 1955, pp. 101-109.
 Speth-Holterhoff, 1957, p. 29.
 Bottineau, 1958, LX, p. 312.
 Díaz Padrón, Exp. Bruselas, 1975, p. 119.

Díaz Padrón, Catálogo, 1975, p. 316.
 Díaz Padrón, 1975-1976, p. 90.
 Paulette Dreher, 1978, p. 687.
 Ertz, 1979, p. 109.
 Sopeña, 1984, p. 39.
 Díaz Padrón, Exp. Bruselas, 1985, p. 425.
Inventarios Reales, Testamentaria de Carlos II (1701-1703), 1985, p. 60.
 Vlieghe, 1987, p. 44.
 Jaffé, 1989, p. 425.

22. *El Palacio Real de Bruselas*

L. 168 × 257 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.857

Hemos creído oportuno exponer esta pintura del palacio real de Bruselas con el aspecto que presentaba durante la primera mitad del siglo XVII, precisamente durante el gobierno de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1589-1633) y que seguía siendo prácticamente el mismo durante los años que residió en él el archiduque Leopoldo Guillermo (1647-1656).

Los períodos de gobierno de estos Habsburgo marcaron los momentos de mayor esplendor artístico de este palacio que albergó sus magníficas colecciones que son, junto con sus patronos, los protagonistas de los cuadros más importantes de esta exposición.

Podemos ver diferentes vistas de este palacio en estas pinturas, su fachada exterior al parque en *La Vista* (Cat. núm. 9), sus jardines en *El Olfato* (Cat. núm. 16) y sus salas o gabinetes en las galerías de pintura del archiduque Leopoldo de David Teniers. Probablemente los interiores suntuosos de los sentidos de Brueghel representan también, con más o menos licencias del autor, vistas interiores del palacio.

Esta antigua residencia real de Bruselas es conocida como el palacio de Coudenberg por estar situada sobre la colina de este nombre. El primer edificio fue construido entre los años 1047 y 1121 en la época de Lamberto II Balderic conde de Lovaina, y su aspecto sería bien distinto al palacio que contemplamos en esta pintura, resultado de diversas obras y profundas transformaciones a través de cinco siglos, durante los reinados de los condes de Lovaina, duques de Brabante, duques de Borgoña y reyes de España.

La colina de Coudenberg había sido elegida como emplazamiento para el castillo por su situación ideal, tanto desde el punto de vista estratégico, como por sus accesos directos a Lovaina, centro del condado, y al castillo de Tervuren, residencia favorita de verano, y su proximidad a los bosques de Soignes, dominio de caza inagotable.

Los condes de Lovaina residieron en él a menudo, pero hasta el siglo XIII en que Juan I duque de Brabante hace de él su residencia favorita, era un modesto castillo con pequeños jardines y una reserva de caza, "La Waranda", que conservó ese antiguo nombre hasta nuestros días.

A partir del siglo XIV, especialmente durante el reinado de la duquesa Juana y Wenceslao, entre 1362 y 1368, se va transformando el castillo hasta llegar a constar de cuatro edificios que fueron la base del palacio de Coudenberg, el cual conservó siempre ese esquema básico, a pesar de las numerosas obras y reconstrucciones, hasta el incendio de 1731.

La fachada visible en este cuadro, corresponde al ala residencial, construida, como el resto del palacio, con piedra calcárea de Bruselas, blanca con tonos beige rosado. Esta zona del palacio estaba destinada a los apartamentos reales y orientada hacia el parque y la Waranda.

Sobre una galería renacentista con arcadas a modo de loggia, conocida como

la galería de los emperadores —construida en la época de Carlos V en 1533— hay dos pisos donde residían los archiduques Alberto e Isabel. El segundo se añadió durante su reinado entre 1607-1608, “para los séquitos de los príncipes”.

A la derecha está el ábside de la capilla construida por Carlos V (1526-1533) sobre el emplazamiento de la antigua capilla que era bastante menor. El tejado más alto que vemos detrás corresponde a la gran sala o aula magna edificada por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, entre 1452 y 1460, donde abdicaría un siglo más tarde su tataranieta Carlos V, y en 1665 contraería matrimonio Alejandro Farnesio, nieto del emperador, con María de Portugal.

Este ala residencial fue desde el principio la de mayores proporciones del palacio, y tuvo desde los siglos XIV y XV la misma configuración, como se advierte en los tapices de la serie de las cacerías de Maximiliano de Austria, que conserva el Louvre.

En estos aposentos residieron largas temporadas Felipe el Bueno, sobre todo desde la terminación del aula magna, su esposa Isabel de Portugal y el hijo de ambos Carlos el Temerario. Este, aparte de grandes temporadas de su infancia, vivió allí más tarde con su esposa Isabel de Borbón y su hija María, que nació en 1457 y siguió habitando a menudo en este palacio desde su boda con Maximiliano de Austria.

Allí nació su segundo hijo y vivió temporadas su primogénito Felipe el Hermoso que contrajo matrimonio con Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos, y en él vieron la luz por primera vez sus hijas Leonor (1498) futura reina de Francia, y María (1505) futura reina de Hungría y gobernadora de los Países Bajos tras su viudedad.

Su hermano Carlos V, nacido en Gante, también pasó parte de su infancia en Bruselas en este palacio, aunque vivió aún más tiempo con la gobernadora de los Países Bajos, su tía Margarita, que estaba más frecuentemente en su palacio de Malinas, residencia que prefería para su corte.

Durante la época de Carlos V se llevan a cabo importantes obras como las de la *Place des Bailles* ante la fachada principal del palacio que daba a la ciudad y las ya mencionadas y visibles en el cuadro, de la capilla y ala residencial que se prolonga con la Galería de los Emperadores.

A partir de 1530, en que muere su tía Margarita de Austria, reside en el palacio con su hermana María de Hungría, gobernadora, a su vez, de los Países Bajos hasta 1555, año en que, al abdicar Carlos V, decide retirarse ella también y volver a España llevándose muchas piezas valiosas de su colección. Entre ellas, seis retratos de Antonio Moro y el famoso retrato del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck que había pertenecido a Margarita de Austria y que hoy se conserva en la Galería Nacional de Londres.

María de Hungría tuvo en este palacio su magnífica colección, que había heredado de su tía Margarita, y que contaba con numerosas y valiosísimas piezas de orfebrería, tapices, manuscritos y pinturas. Gossaert, Vermeyen y Van Orley habían trabajado a su servicio, y tenía además cuadros de D. Bouts, Van der Weyden, Memling, Van Eyck, Fouquet y Michel Zittow, y las treinta tablitas de la vida de Jesús de Juan de Flandes, que habían pertenecido a Isabel la Católica, actualmente en el Palacio Real de Madrid.



Cat. núm. 23

María, además de los tapices y manuscritos heredados, adquirió y encargó muchos otros durante los veinticuatro años de su gobierno y reunió una colección importante de pinturas en el palacio de Bruselas y en el de Binchê, aunque sus mayores aficiones eran la caza y la música. Entre los pintores unidos a su corte están Van Orley y Michel Coxcie, pero su pintor favorito fue Tiziano del que poseía veinte retratos, entre ellos el famoso retrato ecuestre de *Carlos V en Mühlberg* y otros tantos de tema mitológico, muchos de ellos hoy en el Prado.

Carlos V también tuvo muchos objetos artísticos, medallas romanas, cuadros y tapices en el palacio de Bruselas. Algunas de ellas se llevó a España, como el retrato de María Tudor, realizado por Antonio Moro, dos cuadros de Coxcie y varios de Tiziano: el *Ecce Homo*, *La Dolorosa*, *La Adoración de la Trinidad* y *Virgen con Niño* y los retratos suyos y de la emperatriz, separados y juntos. En época de Car-

los V, 1520, Durero visitó el palacio, y lo admiró enormemente, comparando el palacio y parque con el paraíso en su diario de viaje.

Carlos V dejó, en cambio, en Bruselas, la serie de tapices de la batalla de Pavía que los Estados Generales le habían regalado en 1549. Felipe II recibió al almirante Coligny en 1556 cuando fue a Bruselas a ratificar el tratado de Versalles, rodeado de estos tapices que narraban la derrota y rendición de Francisco I. Esta serie pertenece actualmente al Museo de Capodimonte de Nápoles.

Felipe II también contribuyó a las colecciones de este palacio. Cuando en 1559 deja definitivamente Bruselas, reúne en la biblioteca del palacio de Bruselas todos los libros dispersos por sus residencias reales de los Países Bajos, constituyendo la Biblioteca Real de Bruselas y asegurando la pervivencia de la biblioteca de la casa de Borgoña.

Desde esta época se realizan pocas obras hasta la llegada de los archiduques Alberto e Isabel, en que se lleva a cabo una verdadera renovación, tanto, en los edificios del palacio como en los jardines. Se renueva la capilla y se añade un piso al ala residencial; en la Feuillée, jardín privado de los archiduques, se realizan unas obras importantes: en lo alto se planta un huerto de hierbas medicinales y flores de España, y toda clase de aves, canarios, loros, marmotas y ardillas, así como en la Waranda o coto de caza, hay multitud de gamos, halcones, lebreles, caballos e incluso camellos... algunos de los cuales aparecen en los cuadros de los sentidos de Brueghel.

Dentro del jardín hay asimismo diferentes recintos cerrados con empalizadas o setos que tienen multitud de fuentes y construcciones. El "laberinto" es una de ellas y tiene una fuente de bronce con Cupido y el *Sátiro* de Jonghelinck (1557).

P. Bergeron daba estos detalles del palacio en 1617: "El apartamento del archiduque está en el primer piso y el de la Infanta en el segundo; los hombres separados de las mujeres, a la moda de España... En ese palacio hay un parque muy grande acompañado de una bella viña, jardines y parterres, paseos cubiertos y descubiertos, fuentes y dédalos, árboles frutales de todas clases... en el parque hay cantidad de gamos... y otros animales... entre el castillo y el parque hay un gran prado donde se hacían ejercicios".

El archiduque Alberto también contribuyó a enriquecer el palacio en su época. Gobernó junto con su esposa, la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, los Países Bajos desde 1599. Tenía un profundo interés por las artes, y en especial por la pintura con la que estaba familiarizado ya que se educó durante siete años en la corte española. Mostró predilección por Jan Brueghel, Otto Venius, Rubens y por maestros antiguos como Gossaert, Metsys, Bosco, Durero, Holbein, Floris. En 1601 adquirió la maravillosa *Adoración de los Reyes* de Gossaert, actualmente en la Galería Nacional de Londres.

Además había heredado muchas pinturas de sus hermanos Ernesto y Rodolfo II, y protegió a muchos pintores de la época como Jan Brueghel de Velours. Su colección fue muy importante, aunque, como ha señalado M. de Maeyer que la investigó, no parecen existir inventarios de su época, sino posteriores. A su muerte, su colección se dispersó en parte para pagar deudas, en legados diversos, y el resto permaneció en el palacio de Coudenberg. Finalmente, el archiduque

Leopoldo Guillermo, que fue nombrado gobernador en 1646, vivió en ese mismo palacio de 1647 a 1656, donde reunió la mayor parte de la magnífica colección que poseía, y de la cual nos dan testimonio las galerías de Teniers.

El lienzo que exponemos, estuvo atribuido a Pieter Brueghel el Viejo por Madoz en el catálogo del Museo del Prado de 1854. En los catálogos más recientes de 1942 a 1985, ha figurado como obra de Lucas van Valckenborgh, aunque ya en el catálogo de la *Pintura flamenca del siglo XVII* (1975)¹ constaba como obra próxima a Sebastiaen Vrancx.

J. Vander Auwera consideró este lienzo fruto de la colaboración de dos pintores: Sebastiaen Vrancx sería el autor de las figuras, y Jan Brueghel el Joven probablemente el del paisaje². Efectivamente, los personajes son característicos de Vrancx y muy parecidos, como hace notar Auwera, a algunos otros ejecutados por este pintor flamenco en cuadros suyos firmados; por ejemplo el grupo de los tres personajes a la izquierda, es casi igual a los situados en el centro a la izquierda del cuadro firmado y fechado por Vrancx en 1622 *Una fiesta en Ekeren* (Alte Pinakothek de Munich, núm. 2.058) y la carroza es idéntica a otro cuadro de este pintor firmado y fechado en el mismo año *Vista de Kranenhoofd sobre el Escalda* en Amberes (núm. A 1699, Fig. 104). K. Ertz ha seguido esta doble atribución en su reciente monografía de J. Brueghel el Joven³ y lo fecha hacia 1625-1630 por el estado de las obras de la gran escalera, que ya vemos terminada con una construcción aneja, en la pintura algo posterior también la del Prado (núm. 1.451, Fig. 89).

1. EXP. MADRID *Pintura Flamenca del siglo XVII*, 1975, p. 455.

2. J. VANDER AUWERA, 1981, p. 140

3. K. ERTZ, 1984, núm. 84 a.



Fig. 89

JAN BRUEGHEL EL JOVEN, *El palacio de Bruselas*, Madrid, Museo del Prado.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventarios del Museo del Prado, 1849 (núm. 1.603). Catálogos: 1854-1858 (núm. 1.603), 1872-1907 (núm. 1788), 1910-1972 (núm. 1.857).

Bibliografía

LLANOS, 1925, p. 42.

TERLINDEN, 1934, p. 218.

DÍAZ PADRÓN, 1975, pp. 456-457.

VANDER AUWERA, "Sebastian Vrancx (1573-1647) en zijn samenwerking met Jan I Brueghel (1568-1625)", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1981, p. 140.

K. ERTZ, 1984, pp. 265-266.

23. *Alegoría de la Pictura Sacra*

T. 112 × 148 cm.

Firmado: DOU F. FRANCK

FECIT ...A.º

Budapest, Szépművészeti Múzeum,
núm. 53.481

La Pintura está personificada por una joven dama sentada ante el caballete con todos los atributos propios de su profesión: paleta y pincel en la mano, una mesita auxiliar con utensilios, dos ángeles como aprendices que preparan en otra mesa a su derecha los colores... y para que no queden dudas de que se trata de un taller de artista y no de un salón, hay algunos cuadros sin marco además del colocado en el caballete, y algunos lienzos apoyados en la pared.

En el centro de la composición Cristo resplandeciente, se le aparece envuelto en un halo de luz bajo un rompimiento de gloria con ángeles músicos, señalando con la mano izquierda a su corazón que tiene en la derecha.

Además de los personajes citados hay otros en la escena en segundo plano formando dos grupos: en el centro, detrás de Jesucristo, cinco jóvenes absortas en distintas actitudes contemplativas han sido identificadas como las "vírgenes prudentes", y a la izquierda, en la penumbra, dos mujeres leyendo, que responden a los modelos usuales de la Virgen y Santa Ana y una tercera figura femenina de espaldas.

Más de una docena de pinturas, todas de tema religioso y la mayoría relacionadas con la vida de Cristo cubren las paredes o están colocadas en el suelo apoyadas en mesas o sillas.

Pigler había interpretado este asunto como Cristo apareciéndose al alma cristiana personificada por la Pintura a la que abre su corazón¹; y encuentra el precedente en el grabado de Goltzius fechado en 1578 *Exemplar virtutem*² del que tiene una indudable dependencia (Fig. 90).

En el grabado, Cristo se aparece a la joven pintora en el campo y no en un taller, mostrándole su corazón de gran tamaño con la imagen del Buen Pastor niño grabada en su interior, que alrededor a modo de orla, contiene diferentes escenas referidas a las virtudes.

La Pintura del gabinete de Francken también contempla a Cristo como modelo, pero el resultado visible en el caballete no es el corazón, ni la imagen del Cristo adulto de la aparición, sino una bella Adoración de los pastores o Natividad, símbolo del amor de Cristo hacia el hombre. Para U. Härting la interpretación libre que hace la Pintura del tema se debe a que la observación de Cristo se realiza con los ojos del espíritu hallándole en todo lo que la rodea.

Todos los grandes gabinetes de pinturas son una exaltación de la importancia de este arte visual, y en este gabinete aunque aparecen diversas esculturas, en la parte derecha, es clara la preeminencia de la pintura en número e importancia. Muchos historiadores del arte consideran que los pintores de Amberes, influidos por el pensamiento neoestoicista, consideraban la pintura como un instrumento de expresión de las cosas a través del cual se llega a la comprensión del mundo, es decir, a la salvación.

Dios estaría en todas las cosas creadas por él, tanto en las obras de la natura-



Fig. 90

GOLTZIUS, *Exemplar Virtutem* (grabado).



Cat. núm. 23

leza como en las creadas por el hombre y a través del conocimiento de ellas, de sus misterios, se llega a Dios.

Francken en este original gabinete, único en su género, ha querido ser más explícito y todos los objetos, pinturas y personajes tienen una relación divina indudable. Es una incitación explícita a la imitación de Cristo.

Los personajes representados en esta pintura que no tienen carácter divino o angélico, y que hemos descrito como las “vírgenes prudentes” en segundo plano, al ser todos femeninos contrastan con los acostumbrados sabios, científicos o amantes del arte a los que sustituyen y en vez de admirar bellas pinturas o discutir sobre los misterios del universo ante globos, mapas e instrumentos cientí-

3. U. HÄRTING, 1989, núm. 331.



Fig. 91

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *La Gigantomaquia*, Checoslovaquia, Castillo de Rajec.



Fig. 92

FRANS FRANCKEN EL JOVEN, *El Juicio Final*, Stuttgart, Staatsgalerie.

ficos como suelen hacer en los gabinetes de pinturas tradicionales, leen, rezan, contemplan o están en éxtasis ante los misterios divinos.

Ningún personaje lleva vestidos contemporáneos sino amplios ropajes “a la antigua” que denotan la intemporalidad del tema y su intención simbólica, que en este caso es convencer al espectador de que haga lo mismo que la Pintura y tome a Jesucristo como modelo.

Las pinturas que Francken ha representado por doquier son todas invenciones suyas en las que no copia o intenta imitar estilos ajenos como en los grandes gabinetes de Jan Brueghel de esta exposición. No representan al parecer pinturas suyas existentes, y aún en los casos en que recuerdan a otras de su mano, son muy diferentes.

En la parte superior, empezando por la izquierda, vemos a la Virgen y San José con el Niño de la mano en un *Regreso de la huida a Egipto*; a su derecha un cuadro alusivo a la muerte y al sacramento de la extremaunción, pues representa a un enfermo atendido por un sacerdote y a su lado una cómoda con un ostensorio, un crucifijo y una vela. Debajo, en un marco negro octogonal, una escena sombría de la que sólo es visible una trágica figura masculina yacente, que por cierto es idéntica a la del primer plano de otra composición de Frans Francken *La gigantomaquia* del castillo de Rajec en Checoslovaquia³ (Fig. 91). Ambas escenas podrían representar las contrapuestas situaciones, al término de su existencia, del justo y del condenado, ya que además es probable su relación con la pintura próxima a ellas, claramente destacada sobre las demás, que representa *El Juicio Final*. Este cuadro, colocado sobre un armario tallado con figuras en relieve femeninas, que lleva un paño a modo de altar, está pintado con especial cuidado por Francken y tiene parecida composición a la del *Juicio Final* con grisallas de la Staatsgalerie de Stuttgart (núm. 437, Fig. 92) y también a otro *Juicio Final* de la Galería Rafael Valls de Londres, especialmente en lo concerniente a la figura en primer plano a la izquierda y de los condenados a la derecha que son casi idénticos.

Bajo las nubes con los ángeles hay otros cuadros de pequeño tamaño en la penumbra con escenas de la Pasión: *Jesús orando en el huerto de los olivos*, *Un santo yacente* que podría ser un San Jerónimo en el desierto, por su similitud con una pequeña escena del grabado de H. Goltzius citado, y a su derecha *Cristo escarnecido*. La pintura que lleva la joven del centro en la mano y que parece producirla espanto, es una escena de la flagelación de Cristo.

En la mesa cubierta con un paño, situada a la izquierda, hay diversos libros y objetos sagrados relacionados con la pasión de Cristo y la eucaristía. A la izquierda una pintura con una original composición de *Cristo, Varón de dolores* entronizado pintado sobre un paño blanco rodeado por una guirnalda de flores; sobre el marco cuelga un velo para su protección, y a la derecha otra pintura con una *Mater Dolorosa* situada estratégicamente a los pies de una imagen de Cristo crucificado. Esta Virgen, con el pecho atravesado por siete espadas colocadas en abanico, que simbolizan los Siete Dolores, era un tema devocional en los Países Bajos desde el siglo XVI existiendo grabados desde 1510. Un grabado de Adriaen Collaert (h. 1615) es muy parecido a esta *Virgen de los Dolores* de Francken (Fig. 93). Este pintor realizó un cuadro de este tema para el hospital de Nuestra

Señora de Amberes (hoy en la capilla de Santa Isabel), en el que alrededor de la Virgen hay siete medallones exhibiendo cada uno de los Dolores. Delante, los objetos más significativos son un ostensorio y un libro abierto iluminado con dos escenas alusivas al sacramento eucarístico, en la página izquierda la *Última Cena* y en la derecha *Abraham y Melquisedec* con el sacrificio del pan y del vino (Génesis 14-18).

En el suelo hay varios cuadros y grabados, a la izquierda apoyados en la mesa, una "marina" nocturna con un barco mecido por las olas que debe representar la "nave de la Iglesia", al lado de un bellissimo *Lavatorio* en el que Cristo, en el centro, procede a lavar los pies de un discípulo; en el centro, sin marco, una composición alegórica que recuerda *La Fuente de la Gracia* de los Van Eyck, que alude a la Redención. Cristo como el Buen Pastor con un cordero en su regazo, está sentado ante un jardín con valla circular, el "hortus conclusus", símbolo del paraíso; a sus pies un león devora un cordero, rememorando su inmolación que abre a su grey la puerta del cielo. Efectivamente unos ángeles están ayudando a los corderos a entrar en el jardín. A la izquierda la dama con la bola del mundo a sus pies que acoge a otro cordero, debe representar a la Iglesia.

Al fondo una torre gótica y la figura de Cristo delante en la cruz a modo de fuente de la vida o de la Iglesia, varios grabados, uno con un fraile, quizás San Francisco, y dos pequeños cuadros: *Jesús cae bajo el peso de la cruz* y *El Buen Pastor*.

Sobre el caballete la *Adoración de los pastores*, es obra distinta a las conocidas de este tema de Francken; la más parecida es la de San Pablo de Lieja pero la composición está invertida y es apaisada.

En la pared derecha, sobre anaqueles, hay diversas esculturas relacionadas con las virtudes, entre ellas la Justicia, la Prudencia, la Fe, la Esperanza y la Caridad, y varios relieves de escayola.

Francken ha representado en este bello gabinete, el único conocido dedicado totalmente a la pintura religiosa, a tres artes muy importantes para el desarrollo de la manera de vida cristiana, la Pintura, la Escultura y la Música.

No es ésta la única obra de Francken que tiene como tema central la alegoría de la Pintura, por ejemplo, en el Museo Berlín Dahlem existe otra semejante, pero todas ellas son profanas, siendo ésta la única de carácter exclusivamente religioso.

La fecha de este gabinete está borrada pero U. Härtling lo data hacia 1616-1620. Perteneció a la colección del conde Edmund Zichy en Viena. Fue legado por el conde Eugen Zichy a la ciudad de Budapest en 1906. Permaneció en la galería de la ciudad de Budapest hasta 1953, en que pasó al Szépművészeti Múzeum.



Fig. 93

ADRIAEN COLLAERT, *Virgen de los Dolores* (grabado).

Bibliografía

FIGLER, 1967, p. 245.

MÜLLER-HOFSTEDE, 1982, p. 272.

HÄRTING, 1989, cat. núm. 361, pp. 86, 113, 125, 342.

24. *Gabinete del pintor*

T. 54 x 69 cm.

Firmado: D OU F. FRANCK.

Bilbao, Colección particular

Típico gabinete de pinturas de carácter íntimo, muestra el interior de la sala de estar de un pintor, de noble arquitectura de diseño clásico, donde destaca una chimenea de notables proporciones, sostenida por atlantes. Delante de la misma, una *Asunción de la Magdalena* y un bello lienzo en el que se representa el *Rapto de Deidamia*. En primer plano, distintos libros, una esfera y la cabeza de una escultura clásica contribuyen al distanciamiento de los personajes. En el fondo, centrando la composición, un cuadro en el que aparece representada la *Muerte de Séneca* y a los lados del mismo, una *Crucifixión* y una *Adoración de los Reyes*. Delante de ésta, sobre una repisa, destacan dos esculturas de cabezas de emperadores y un atleta.

La firma de Frans Francken, que aparece en el cofre de la mesita de la derecha, "D ou F. Franck" es la utilizada por el artista desde la muerte de su padre, Frans Fracken el Viejo (1544-1618). El estilo, propio de Frans Francken el Joven, colaborador habitual de Jan Brueghel de Velours y de otros pintores del momento, ofrece dificultad de identificación por la utilización de una pincelada blanda y fluida, pero presenta el característico toque negro en los ojos de algunos personajes, tan propio a su manera de hacer. El rostro del pintor, de rasgos sensiblemente individualizados, prueba que se trata de un retrato, posiblemente, el del propio artista, pues su fisonomía recuerda al que hiciera Van Dyck, grabado por Pieter Jode. Mauquoy Hendrickx, lo registra como Frans Francken el Viejo, aunque en la inscripción, bajo el grabado, dice con toda claridad que se trata de su hijo: "Franciscus Franck Junior, pictor Humanorum figurarum in parvis Antwerpiae, Ant. van Dick pinxit. Guiliemus Hondius Sculpsit"¹.

Para la correcta identificación del grabado, al que hemos hecho referencia, y del retrato del gabinete es necesario hacer algunas precisiones. Bodart piensa que el personaje retratado por Rubens del Museo Fabre de Montpellier (núm. 105) se trata de Francken el Joven; opinión contraria a la defendida por Ursula A. Härtling² y Vlieghe³ que proponen a Francken el Viejo.

La estudiada actitud del pintor, no desprovista de orgullo y consciente valoración de sí mismo, deriva, posiblemente, de sugerencias de grabados del siglo XVI, como el divulgado de Johann Wierix, de hacia 1600, donde aparece representado Apeles, pintando a Campaspe en presencia de Alejandro⁴; historia clásica muy representada en el Renacimiento y con la que los artistas intentan valorar su status social. Aunque en esta pintura, no es la figura de Alejandro Magno, sino posiblemente Rubens y su mujer los que aparecen en la estancia, ya que Rubens fue considerado, en su tiempo, como el nuevo Apeles.

El joven que dibuja, en primer plano, una cabeza de escultura antigua, no es un relleno casual, sino que transcribe un simbolismo: los aprendices están próximos a los pintores nobles y sumidos a su tutela con sus trabajos manuales, igual que se hace en el grabado de Jan van der Staaet: *El taller de Van Eyck* (Biblioteca Nacional de París), ilustrando la misma idea un siglo antes. Se marcan

1. M. MAUQUOY-HENDRICKX, 1956, t. I, p. 15; t. II, p. 159, núm. 28.

2. U. A. HÄRTING, 1983.

3. H. Vlieghe, 1987, núm. 105.

4. PLINIO, *Historia Natural*, XXXV, pp. 86-87.



Cat. núm. 24

las diferencias entre el maestro y el artesano, y visto desde otro punto, es la imagen asociada al ideal humanista del ansia de conocimiento. Este mismo tema lo había utilizado Frans Francken en el dibujo de *El estudio del pintor* de la National Gallery de Washington.

Los libros de grabados, representados a la izquierda de la composición, son motivos ilustrativos de la utilización de los mismos y su contenido inspirador de los temas, igual que los expuestos en los lienzos son fruto de la preparación humanista del pintor. Hay por tanto, una delimitación de la práctica artesanal y los saberes humanistas. Los libros y el globo terráqueo son símbolos de la fusión de las Ciencias y las Artes, igual que hiciera S. Le Clerc en la *Academia de las Ciencias y las Bellas Artes* de Dijon. La presencia del pintor, ricamente ataviado es signo de prestigio, idea que existe en *Las Meninas* de Velázquez, aunque en esta obra la figura del artista aparece velada por un discreto repliegue a un segundo plano, siendo en Francken más directa la comunicación.

La pintura central, representa la *Muerte de Séneca*, el pensador que entendió la vida como preparación de la muerte y el hastío por las glorias humanas, refleja la idea de la banalidad de las cosas terrenales; motivo que vuelve a repetir en la obra de *Creso y Solón*, situada en lo alto de la chimenea. Este es, posiblemente, el mensaje de la pintura: todo es camino hacia la muerte y fatua es la gloria humana en la doctrina de Séneca⁵. Estos eran sentimientos muy arraigados en la época y de los que Rubens fue un propagador con sus pinceles⁶. Frans Francken el Joven trató este tema en las galerías de Viena (núm. 1.049), Louvre, Galería Nacional de Londres, Berlín y Bruselas.

La tabla, que estudiamos, procede de la colección Salamanca y puede datarse hacia el año 1623.

5. TACITO, *Anales*, XV, 60-65.

6. V. PRINZ, "The four philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in the seventeenth century painting", *The Art Bulletin*, LX, 1973, p. 410.

Bibliografía

DÍAZ PADRÓN, Madrid, 1976, t. VI, fol. 2.325.

DÍAZ PADRÓN, 1988, núm. 13.

25. *Las Ciencias y las Artes*

T. 93 × 114 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 1.405

Este *cabinet d'amateur* característico del primer cuarto del siglo XVII en Amberes, y especialmente del taller de la familia Francken, es en realidad una composición alegórica alusiva a las artes liberales y a las ciencias, que el artista describe como actividades humanas, ya que el Arte y la Ciencia son, ambas, productos del espíritu, manifestaciones creadoras, lejanas de la pura actividad artesanal; y así los personajes representados, al mismo tiempo que se reúnen para estudiar o examinar mapas, libros o instrumentos científicos, admiran las obras de arte. Es además un claro exponente de los gustos de esta época en la ciudad del Escalda y que tiene casi todos los elementos de las *kunstkamer* o *wunderkamer* de los coleccionistas europeos del manierismo: esta selección de objetos no estaba determinada por la estética sino por criterios distintos, por ejemplo el de la rareza. Se advierten las distintas categorías que Samuel Quicchelberg enumeró dentro del museo ideal en 1565: *Naturalia*, concha y corales; *Artificialia*, instrumentos científicos y musicales; *Antiquitas e Historia* medallas romanas, retratos, y *Artes*: pinturas, esculturas.

La amplia sala iluminada por un ventanal de cristales emplomados tiene la pared del fondo tapizada de cuadros y objetos diversos. Un aparador cuyas patas anteriores están talladas en forma de atlantes ocupa el centro del testero y está cubierta de algunas conchas y corales, un vaso y seis estatuillas de bronce.

La mayoría son modelos de Giambologna: a la izquierda su famoso "caballo", a la derecha la Arquitectura o Geometría cuyo original se encuentra en el Museo Barghello de Florencia y en primer término de espaldas la Artesanía (cuyo original se encuentra en Viena). Estos bronce de pequeño tamaño se repartieron por toda Europa, unos regalados por los Médicis a otros gobernantes y otros obtenidos con su consentimiento. Algunos de estos modelos de Giambologna se reprodujeron en gran número y fueron muy populares entre los coleccionistas de su Flandes natal. Aparecen frecuentemente registrados en los inventarios y reproducidos en los gabinetes de interiores con marchantes y coleccionistas, como sucede en el famoso cuadro de W. van Haecht de 1628, *El gabinete de Cornelis van der Geest* (Cat. núm. 26) que pertenece a la casa de Rubens de Amberes en que aparecen cinco de estos modelos tan populares, entre ellos la Arquitectura; los pintores de finales de siglo siguieron reproduciendo los bronce de Giambologna en sus gabinetes.

En el centro, en tamaño algo mayor, un Hércules, escultura romana según H. Goltzius. A la derecha del mueble cuelgan dos violas de clavija curva y sobre una mesa partituras de música y laúd.

La puerta está encuadrada por dos columnas y coronada por una cornisa con las esculturas de Minerva y Mercurio que flanquean la figura de una divinidad fluvial, que para Speth-Holterhoff encarnaría a Neptuno¹, pero que probablemente representa, como piensa Härting², el río de Amberes, el Escalda, tan im-

1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 70.

2. U. A. HÄRTING, 1983, p. 159.

portante para el comercio y la difusión de las artes. Tanto mercurio como Minerva tienen también un significado simbólico.

Las artes liberales aparecían ya en el siglo V bajo el signo de ese dios y en la Edad Media la sabiduría encarnada por Minerva hereda ese papel. Mercurio figura como dios planetario titular de las artes liberales e industriales en los ciclos astrológicos desde el siglo XIV y en el siglo XV y XVI, los artistas se declaran hijos suyos y aparece en plano de igualdad con Minerva, la cual representa la vida intelectual y especulativa, frente al conocimiento aplicado y la razón práctica simbolizados por Mercurio. Giulio Romano coloca una estatua de él en su puerta y Spranger organizó el decorado de la suya alrededor de un Mercurio alado y ejecutó en 1606 el retrato de Pieter Brueghel el Viejo —conocido a través del grabado de Sadeler— encuadrándolo con ambos dioses. La unión de Minerva y Mercurio fue utilizada frecuentemente en el Renacimiento imitando un motivo decorativo de la Antigüedad clásica. G. P. Lomazzo en su *Tratado* de 1584, consideraba como “el mayor adorno” la estatua, llamada Hermathena por los clásicos, en que se abrazan Minerva y Mercurio, y que los filósofos colocaban en sus *gymnasiums*, como hizo Cicerón en su villa de Tusculum. Marsilio Ficino consideró también esta unión de Minerva y Mercurio, símbolos respectivamente de la sabiduría y la elocuencia, como la mejor representación de los ideales de su Academia de Florencia.

Goltzius representó a Mercurio como la Pintura con paleta y pinceles junto a Minerva con tintero, pluma y libros (Museo Frans Hals de Haarlem) y ambos dioses siguen apareciendo en composiciones alegóricas en los frontispicios de los tratados en el siglo XVII, como en el del legado de F. de Marselaer, grabado por C. Galle el Joven según Rubens, y en gabinetes de interiores como en este caso y en el de la Galería Nacional de Londres (núm. 1.287), en que aparecen los dos dioses olímpicos también sobre la puerta y en la misma actitud. Rubens colocó las esculturas de estos dos dioses de igual manera sobre el arco central del frontón de entrada al jardín de su casa en Amberes, y J. M. Müller en su reciente estudio de Rubens como coleccionista comenta la correspondencia evidente entre estas figuras del jardín de Rubens y las dos del gabinete del Prado, que representan en ambos casos las artes liberales asociadas a las virtudes representadas por estos dioses —conocimiento, estudio y cultivo de esas artes—, que en la tabla del Prado aparecen explícitamente vinculadas a la actividad de coleccionar³.

La Pintura, además de estar representada ampliamente por dos docenas de cuadros, tiene dos de ellos que aluden directamente a su supremacía como Arte, y sobre todo, a su predominio sobre la Ignorancia. La pintura situada en el centro, en el lugar de honor, sobre la consola, de mayor tamaño que el resto y con una cortinilla para protegerla del sol ha sido identificada por M. Winner como una versión de la *Batalla de las Artes*⁴. La Pintura, de rodillas —identificable por la máscara de la Imitación que lleva en el hombro—, está siendo atacada por un extraño ser con cabeza de asno que representa la Ignorancia. Las orejas de burro eran símbolo de la Ignorancia desde la antigüedad clásica en que al rey Midas le representaban con ellas. Minerva defiende la Pintura atravesando a la Ignorancia con una lanza y la Fama, alada y con la trompeta en la mano, la ayuda también a levantarse.

3. J. MÜLLER-HOFSTEDE, 1989, p. 28.

4. M. WINNER, 1962, p. 171.



Cat. núm. 25



Fig. 94

FRANCKEN EL JOVEN y pintor anónimo, *Las Ciencias y las Artes*, Baltimore, Walters Art Gallery.



Fig. 95

OTTO VENIUS, *Alegoría en honor de Juan de Herrera* (grabado).

La Pintura era vista por los flamencos como una de las artes liberales, que proporcionaba la posibilidad de penetrar en el interior del cosmos, de conocer los misterios y la verdad de la Naturaleza y dentro de estas artes era de las más importantes por ser “imitación de la Naturaleza” —*Imitatio Naturae*— y dar acceso a la verdad. Cornelis de Bie en su obra editada en 1661, *Het Gulden Cabinet*, consideraba a la Ignorancia como el mayor enemigo de las artes. El segundo cuadro alusivo se encuentra en el suelo apoyado en la silla y está siendo comentado por dos de los elegantes personajes. Representa otra sala con cuadros en las paredes, donde unos homínidos monstruosos con cabeza de asno y de buho se dedican a descolgar y a romper las pinturas y otros objetos a palos. Para A. M. Lecocq esta pintura y otras de tema semejante cultivado por Frans Francken aluden a las destrucciones de los iconoclastas a fines del siglo XVI en Flandes⁵. S. Segal, al tratar de una pintura cuyo fondo de decorado es idéntico al de ésta del Prado —sólo varían los personajes, animales y flores— que pertenece a la Galería de Arte Walters de Baltimore (Fig. 94), considera también que es una crítica a los ataques a la Iglesia durante la Reforma⁶. Los iconoclastas con la cabeza de asno —símbolo de la Ignorancia (Karel van Mander decía que los ignorantes debían llevar cabeza de asno)— y del buho —ave que ama la oscuridad y que simbolizó a veces para los cristianos al infiel que no quiere ser iluminado— no saben apreciar el Arte y la Ciencia destruyéndola. Los humanistas, hombres de ciencia y aficionados a las artes o coleccionistas podrían considerarse como las antípodas de los iconoclastas, es decir, los representantes de la Ratio Perfecta, constructiva, frente a la ignorancia destructiva. Aquí vemos trece personajes elegantemente ataviados que admiran las obras de arte y de la naturaleza y tienen curiosidad general por las distintas ciencias. Cinco de ellos rodean una gran mesa junto a la ventana cubierta por un rico tapiz bermellón con motivos orientales, que tiene en el centro una curiosa esfera o globo. Se trata, nada menos que, del célebre *Perpetuum Mobile* de Cornelio Drebbel. Este inventor holandés, que nació en 1572 y murió en Londres en 1634, hizo, además de otros muchos inventos, esta máquina llamada de movimiento perpetuo, considerada como el precedente del barómetro⁷.

Otros seis gentilhombres y sabios admiran las conchas, corales, caracolas y joyas, algunas ya seleccionadas, o estudian y miden con compases, mapas y un globo celeste que hay sobre la otra mesa a la derecha. En uno de ellos se ha creído reconocer a Tycho Brahe, el astrónomo danés que murió en Praga en 1601, ya que era protegido por Rodolfo II, y que en su lecho de muerte confió su sistema del universo a su alumno Kepler.

Los cuadros que cubren la pared son flamencos en su mayoría y no son cuadros famosos aunque se puede reconocer el estilo de muchos pintores. Empezando por la parte superior y de izquierda a derecha vemos una pareja de retratos del siglo XVI de la manera de F. Floris, un bodegón flamenco —parecido según Speth-Holterhoff a los de A. Adriaenssen— que recuerda a los de Nicolaes Gyllis por su ancha mesa y alto horizonte así como a los bodegones de Frans Snyders de los primeros años del XVII, un amplio paisaje con colinas a la manera de Joost de Momper, dos paisajes y un florero de estilo algo arcaico parecido a los de Hoefnagel, una marina con veleros en una tempestad de B. Peters o A. van

5. A. M. LECOCQ, 1982-1983, p. 218.

6. S. SEGAL, *A prosperous past*, 1988, p. 53.

7. Reproducido con toda exactitud en el catálogo de la EXP. DE ESSEN, *Prague um 1600*, 1988, núm. 438, lám. 91, p. 545.

Ertveld; una Lucrecia, una Diana y sus ninfas bañándose con Acteón al fondo, parecida a las composiciones de Rottenhammer o van Balen, un *Abraham e Isaac* tan parecido a las nueve pinturas de A. Elsheimer de la serie de Petworth House, que podría tratarse de la obra perdida de este tema citada por K. Andrews⁸, una *Adoración de los Magos* de un flamenco del XVI, una *Virgen con Niño*, un interior de iglesia de P. Neefs y una vista posiblemente del foro romano de P. Bril.

Speth-Holterhoff atribuyó a Frans Francken las dos pinturas anteriormente comentadas: *La Pintura ayudada por Minerva y la Fama* —que identificó erróneamente como Perseo y Andrómeda— y *Los asnos iconoclastas*⁹. La segunda sí es una composición típica de Frans Francken el Joven, pero la primera es característica de pintores flamencos romanistas como Otto Venius. Tiene un enorme parecido con la *Alegoría de las Tentaciones de la Juventud* (Museo Nacional de Estocolmo, núm. 666), obra de este maestro y de Rubens, o según cree J. Müller-Hofstede, realizado por Rubens según composición de Otto Venius mientras trabajaba en el taller de este último, de 1594 a 1598¹⁰. Que la invención es de Otto Venius lo prueba el grabado de Pieter Perret en honor de Juan de Herrera (h. 1590) dibujado por Otto Venius, que es casi idéntico al cuadro de Estocolmo, pero de formato vertical y no apaisado, parecido al de la composición que nos ocupa (Fig. 95), que aparece representado, en sitio de honor, en el gabinete atribuido a Hieronymus Francken de los Museos Reales de Bruselas (núm. 6.853, Fig. 96). Entre la ventana y la consola hay una hilera de doce medallas romanas de los doce césares o emperadores romanos que tiene, en los gabinetes un doble aspecto simbólico ya que, al ser retratos de hombres famosos de la Antigüedad unen a la *Antiquitas* la Historia y a la vez servían de ejemplo de virtudes. Debajo hay dos pequeñas pinturas de formato circular, un paisaje que parece un incendio de Jan Brueghel o Gillis Mostaert y un retrato masculino de busto del estilo de Jan Gossaert.

Existen tres réplicas idénticas al gabinete del Prado que pertenecieron a la colección Laurent Meeus (T. 90 x 120 cm.) expuesta en la Galería Finck de Bruselas en 1955, otra de la Galería Kugel de París en 1988 (T. 91 x 122 cm.) y la de la colección Hawkins¹¹. Además hay una cuarta pintura que sólo difiere en los personajes, animales y flores —que son de otro pintor— que repite exactamente la misma habitación y decorado en sus más mínimos detalles. Se trata de la ya citada de la Galería de Arte Walters de Baltimore, atribuida como los anteriores a Frans Francken el Joven. Ertz consideró este último gabinete obra de Frans Francken, y a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia —que aparecen viendo la colección— las flores y animales, como de Jan Brueghel de Velours; Härting atribuyó esta pintura a Hieronymus Francken el Joven y los personajes a un pintor anónimo. Además el Museo del Prado posee una pequeña tabla (núm. 1.437, 40 x 41 cm.) que repite el grupo de geógrafos alrededor de la mesa en el ángulo inferior derecho (Fig. 97); se trata sin duda del fragmento de otra réplica del gabinete de *Las Ciencias y las Artes* del mismo pintor.

El gabinete del Prado ha estado considerado en los catálogos del museo, anteriores a 1920, como obra de Jan Brueghel de Velours en colaboración con Adrian van Stalbemt que habría ejecutado las figuras. En los catálogos posteriores se ha atribuido acertadamente la totalidad de la composición a este último,

8. K. ANDREWS, 1977, p. 148, cat. núm. 17.
9. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 70.
10. J. MÜLLER-HOFSTEDT, "Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens", *Münchner Jahrbuch der Bild. Kunst.* 1972, p. 179.
11. EXP. LONDRES, Royal Academy, 1951.



Fig. 96
HIERONYMUS FRANCKEN, *Gabinete*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.



Fig. 97
ADRIAEN VAN STALBEMT, *Los geógrafos*, Madrid, Museo del Prado.

pues tanto los personajes como las figuras dentro de los cuadros tienen los rasgos y técnica de obras firmadas por Stalbemt. Sin embargo, es comprensible que varios estudiosos difieran de esta opinión, pues este gabinete reúne los elementos característicos de los gabinetes creados por Francken el Joven hacia 1620-1630, muchos de ellos firmados, y tienen gran relación con otros atribuidos a su hermano Hieronymus Francken el Joven como son la tabla fechada en 1621 y monogramada I. F. *La galería del marchante Jan Snellinck* de los Museos Reales de Bruselas (núm. 2.628, T. 94 x 124 cm.) y otro gabinete del mismo museo (núm. 6.835, T. 47 x 77,7 cm.) de muy semejante composición y personajes, con el que coincide en varios detalles, ya que tiene colocadas de forma idéntica las medallas de los emperadores romanos en la pared y sobre la mesa cerca de la ventana el *perpetuum mobile*. Ambos están atribuidos a Hieronymus Francken por varios autores y últimamente también por Härting. El esquema compositivo de este último es idéntico al del Prado y los personajes y actitudes parecidísimas, aunque algo rígidas y desproporcionadas y de ejecución diferente que delata la mano de otro pintor, aunque su relación en espacio y tiempo parece indudable. El gabinete de Bruselas añade a su colección de pintura dos cuadros “modernos”, dos obras conocidas de Rubens.

Finalmente no debe olvidarse otro gabinete muy similar, *El interior de una galería*, del Sinebrychoff Art Museum de Helsinki atribuido a Hieronymus Francken y cuyas figuras se asemejan de manera asombrosa a las del gabinete del Prado. Especialmente los dos personajes en primer plano que contemplan el cuadro están repetidos casi literalmente en Helsinki.

Speth-Holterhoff, que atribuyó el cuadro del Prado a Frans Francken haciendo notar su estrecha relación con el gabinete de Jan Snellinck de Bruselas, que ella consideraba de Hieronymus, pensaba que en muchos casos los fondos repetidos en distintos gabinetes eran ejecutados por colaboradores de Frans Francken en su taller y especialmente por su hermano Hieronymus, hecho difícil de comprobar pues son contadas las obras firmadas por este último.

Winner aceptó la atribución de la pintura del Prado a Stalbemt con reservas¹², A. M. Lecocq la cita como de la familia Francken; Ertz como obra de hacia 1621 de Stalbemt o Frans Francken con reservas¹³ y Zaremba Filipczak la mencionó como ejemplo de colección enciclopédica dentro de las pinturas de gabinetes de 1610-1640, producto del taller de Frans Francken el Joven¹⁴.

Härting consideró esta obra como totalmente realizada por Hieronymus Francken en su tesis doctoral¹⁵, y en su monografía sobre Frans Francken la cita como de Stalbemt, que es la atribución, que como se dijo anteriormente, consideramos correcta.

En 1774 constaba en el inventario de la colección de Isabel de Farnesio en La Granja con el núm. 29: “Nueve pies de largo por siete de alto, una mesa con personas alrededor e instrumentos de música en la casa de alhajas = 900”. Luego pasó al Palacio de Aranjuez, pieza de la Música.

12. M. WINNER, 1962, p. 171.

13. K. ERTZ, 1986, p. 62.

14. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 70, nota 36.

15. U. HÄRTING, 1983, p. 11; ídem., 1989, pp. 178 y 217.



Detalle Cat. núm. 25

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario de 1949 (núm. 1.402). Catálogos de 1854-1858 (núm. 1.239), 1910-1985 (núm. 1.405).

Bibliografía

HYMANS, 1896, p. 107.
 BEROQUI, 1917, p. 126.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1949, pp. 193-196.
 SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 69-70.
 BERNT, 1962, núm. I, pp. 2-3.
 WINNER, 1962, pp. 170-171.
 LEGRAND, 1963, p. 100.

DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, 1975, pp. 380-381.

BRIELS, 1980, p. 154.

LECOCQ, 1982-1983, p. 218.

HÄRTING, 1983, p. 11.

ERTZ, 1986, núm. 7, p. 62.

ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, pp. 68-70.

HÄRTING, 1989, pp. 178 y 217.

MÜLLER-HOFSTEDE, 1989, pp. 28-29.

WILLEM VAN HAECHT

26. *El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques*

T. 100 × 130 cm.

Firmado: V. VAN HAECHT, 1628.

Amberes, Rubenshuis.





Esta obra se encuadra dentro de los gabinetes de la primera mitad del siglo, tanto por su fecha como por el carácter de *kunstkamer* o “cámara de arte” que refleja, pero tiene una especial importancia que la hace única entre los “gabinetes de pinturas” por varias razones: por las características del coleccionista, por la calidad y excepcionalidad de la obra y por su extraordinario valor documental.

Cornelis van der Geest tuvo un papel muy importante en la vida artística de su tiempo. Fue presidente de la Guilda o corporación de comerciantes de Amberes de 1609 a 1615, cuando esta ciudad era uno de los centros comerciales más importantes de Europa, y miembro de la Cámara de Retórica, pero su nombre se ha immortalizado como mecenas y *kunstliefhebber* (amante del arte) y como tal llegó a ser nombrado, por excepción concedida raras veces en aquella época, miembro de la Guilda de San Lucas, que era la de los pintores. Fue uno de los primeros protectores de Rubens a su vuelta de Italia, consiguiendo que se le encargara en 1610 la realización del tríptico de *La elevación de la cruz*, para su parroquia, la iglesia de Santa Walburga y actualmente en la catedral de Amberes, continuó siendo siempre amigo y admirador suyo. Es descrito en 1630 como “vir honestissimus, mercator perprobus, et antiquitatum amator studiosissimus”. Vivía en una casa al borde del Escalda, que se ve en el cuadro que estudiamos, a través del ventanal de la izquierda, conocida por el nombre “De keyzer” porque su puerta estaba bajo una arcada en la que había un nicho con una estatua de Carlos V. En ella se reunían artistas, sabios, coleccionistas y estudiosos que formaban la clase más culta de Amberes. El gabinete, como veremos, pretende ser un testimonio de esa sociedad, tanto por las características del coleccionista, un hombre de espíritu (su lema, que figura en el dintel de la puerta, “*Vive l'esprit*”, aparte de jugar con su nombre, —“geest” tiene una doble acepción de espíritu e ingenio—, lo refleja), por las obras que atesora (pintura del Norte y del Sur, flamenca e italiana desde el siglo XV hasta sus contemporáneos, esculturas clásicas y modernas, instrumentos científicos y curiosidades), como sobre todo por las personas que se reúnen en su salón.

Sin embargo, el gabinete se acerca, a pesar de su fecha, 1628, más a las colecciones especializadas que a las enciclopédicas. La pintura predomina, y Rubens aparece inmediatamente detrás de los archiduques. Los pintores son ya aquí, no artesanos, sino hombres importantes en la sociedad. Van der Geest quiere él mismo immortalizarse como coleccionista y mecenas. No sólo está mostrando una de sus obras más preciadas, *La Virgen con el Niño* de Q. Metsys, sino que según relatos de sus contemporáneos, no comprobados, rechazó una oferta de compra de esa obra por los archiduques “dejando escapar grandes favores por su amor propio”, o más bien por su amor al arte. Van Haecht retrató con fidelidad a Van der Geest (*D*), para la posteridad en primer plano, inspirándose quizá en el magnífico retrato de Van Dyck de la Galería Nacional de Londres que tiene una posición diferente pero que permite ver el asombroso parecido conseguido por ambos artistas; este es patente también en un dibujo de Van Dyck del Museo de Estocolmo y en otro retrato del coleccionista, muy distinto, debido a Frans Francken en la portezuela de un tríptico, de Frans Francken *El milagro de San Gommarus*, para la iglesia de esta advocación en Lier, villa próxima a Ambe-

res, en cuya restauración tras un ataque de los iconoclastas en 1580, tuvo gran influencia. Rubens en un grabado de *La elevación de la cruz*, que hizo ejecutar tras la muerte, en 1638, de Van der Geest, se lo dedica llamándole “el mejor de los hombres y el más antiguo de los amigos, a aquel que desde mi juventud fue mi protector y siguió siéndolo, que vivió en el amor y admiración de la pintura”.

Una incógnita todavía no despejada es la intención última o el destino de este gabinete de pinturas, probablemente el más grande e interesante de cuantos existen; pues aunque lo lógico sería pensar que fue un encargo del mismo Van der Geest, parece ser que Van Haecht era propietario de él cuando murió.

Está documentado que los archiduques visitaron la colección de Van der Geest en 1615, aunque el cuadro lo realizó Van der Haecht como atestigua la fecha junto a su firma en 1628, trece años después. Es cierto que les enseña en aquella ocasión el cuadro de Metsys, y también está probado que Ladislao Segismundo de Polonia estuvo en Amberes, pero no coincidió su visita con la de los archiduques, sino que tuvo lugar nueve años después, en 1624. Además varios de los cuadros reproducidos fueron ejecutados después de 1615, como veremos, y tampoco en esta fecha estaban presentes muchos de los personajes retratados. No es por tanto, aunque las personas y las pinturas reproducidas sean reales, un gabinete completamente realista, sino una especie de síntesis de diversos hechos separados en el tiempo plasmados en una pintura, a través de la cual se pretende realzar la importancia de este arte especialmente, y de los que se dedican como autores o coleccionistas.

Van Haecht consigue así simultáneamente dar a conocer una parte importante y representativa de la colección de su patrón, las dos visitas más importantes que recibió y la pléyade de artistas y personas importantes que el mecenas y su colección eran capaces de convocar, dándonos a la vez una visión de los personajes influyentes en la sociedad flamenca del momento, sobre todo desde el punto de vista artístico, constituyendo indudablemente un homenaje a su protector que aparece rodeado de las personas más poderosas de la época, de los más famosos artistas, y de sus obras de arte preferidas. En cambio, el autor, modestamente, no se coloca en primer plano, sino que parece ser el que se asoma por la escalera que lleva a la sala (*U*). No es la posición en que se retrata Teniers cerca del archiduque en sus galerías (ver *Cat. núm. 1 y 3*), sino la de un pintor que se sitúa en un distinto plano, no sólo respecto a los personajes de la corte sino, a pesar de su calidad, en un lugar relegado respecto del resto de los artistas.

El cuadro presenta una sala rectangular que el artista deforma hábilmente para darla más amplitud y pueda acoger más de veinticinco personajes y cuarenta y tres cuadros, amén de muebles, esculturas, mesas con grabados, dibujos, libros, etc. La luz entra a través de unos grandes ventanales a la izquierda, por los cuales se ve el puerto y unos barcos. Los cuadros se colocan básicamente en las paredes, pero parece que se respetan sus proporciones y no están tan ajustados unos a otros como en los gabinetes de Teniers. Así y todo, casi tapizan las paredes. También hay cuadros en el suelo, apoyados en mesas, sillas y otros muebles. A la derecha hay una puerta abierta, por la que se ve un paisaje urbano con figuras, y seis grandes estatuas, copias grandes o vaciados de esculturas clásicas y del Renacimiento, entre ellas, a la derecha, el Hércules Farnesio y la Flora Far-

nesio y a la izquierda el Apolo Belvedere y la Venus y Cupido de Petel, alumno de Rubens, siguiendo modelos clásicos. Sobre la puerta dos bustos de Nerón y Séneca.

No cabe duda que la pintura es el núcleo del gabinete y la colección, pero hay otra serie de objetos típicos de las colecciones enciclopédicas. En la mesa de la izquierda al lado de la ventana, junto a pequeñas esculturas y dos relieves pseudoclásicos, con marco de ébano, procedentes probablemente de la colección de Philips van Valckenisse, en cuyo inventario de 1614 aparecen registrados, hay una esfera armilar, un reloj y un *perpetuum mobile* (este instrumento podemos verlo también en el gabinete de *Las Ciencias y las Artes* del Museo del Prado (*Cat. núm. 25*) y en el grupo de la derecha los tres personajes no identificados que toman medidas sobre un globo terráqueo y deben ser sabios o geógrafos de la época, tienen a sus pies otros instrumentos científicos. En la mesa y en el mueble del fondo se ven grabados, dibujos, un libro, objetos de porcelana o cerámica, esculturas y hasta una concha exótica, que tanto abundaban en las primeras *kunst-kammer*. Y por fin, en la mesa central hay varios conocidos bronce de Giambo-logna y sus seguidores, monedas y medallas antiguas, un telescopio, tres pequeñas pinturas y otros objetos. Entre ellas es especialmente interesante el dibujo de Wierix, identificado por J. S. Held cuyo original firmado ("Johan Wiricx + inventor 1600") se conserva en el Museo Mayer van der Bergh, y representa una vez más a "Apeles retratando a Campaspe", en presencia de Alejandro Magno que ha ido al estudio del pintor. El tema se repite frecuentemente en esa época en los gabinetes, como muestra de la importancia de la pintura y de los artistas. En esta ocasión, en que aparecen reunidos los regentes de los Países Bajos, los personajes importantes de la corte y los artistas más famosos del momento, ese dibujo, en lugar central y destacado, sobre la mesa adquiere una especial significación. Como Alejandro admira a Apeles hasta el punto de cederle a Campaspe, los modernos magnates visitan la colección de un personaje privado, pero culto, amante del arte, que convoca a los sabios y artistas de la época, entre los cuales está el "nuevo Apeles" como llegaron a llamar sus contemporáneos a Rubens. Sin embargo hay aquí un elemento nuevo: los coleccionistas o aficionados al arte que aparecen junto a los artistas y los magnates. Las artes necesitan tanto de unos como de otros y el coleccionista se equipara a los artistas apareciendo en estos años en ciertos casos como miembro de la Guilda de los artistas en Amberes.

Baudouin llega a pensar que en el cuadro tiene más importancia el papel de la pintura y de sus creadores, coleccionistas y mecenas, que la misma visita de los archiduques.

El cuadro, como se ve, es excepcional para el momento en que se hace y representa un gran adelanto en el género sobre los gabinetes del taller de los Francken. Nos da noticia de una gran colección de la época —según los datos que tenemos, todos los cuadros que reproduce son reales, no imaginarios, copiados cuidadosamente— y sobre todo tiene un extraordinario interés documental en cuanto a las formas de vida, personajes y obras de la colección de Van der Geest, de las cuales como veremos, muchas han sido identificadas. El gabinete por su importancia ha sido objeto de muchos estudios, entre los cuales hay que

destacar los de Frimmel, Winkler, Hymans, los de Speth-Holterhoff, J. Held y F. Baudouin muy especialmente. Estos y otros investigadores han identificado a bastantes de los personajes y obras que aparecen en el cuadro, y con estos antecedentes vamos a hacer una descripción de las personas y las pinturas que en él se ven.

Van Haecht ha distribuido a los personajes en diferentes grupos probablemente según su jerarquía social y sus distintas profesiones o aficiones. Respecto a la mayoría ha habido cierta unanimidad en su identificación, en cuanto a otros hay ciertas discrepancias y de algunos se desconoce su personalidad. El grupo más numeroso e importante está en primer término a la izquierda y tiene como figuras centrales a los archiduques Alberto (A) e Isabel Clara Eugenia (B) que son los únicos sentados, él con sombrero, ya que conforme a la etiqueta española los príncipes y grandes del reino podían permanecer cubiertos, incluso en su morada. Al lado está Rubens (C) que parece hablar al archiduque del cuadro que Van der Geest (D) les muestra con la mano derecha, mientras se inclina deferentemente. Los dos niños que sostienen el cuadro y el que ofrece un Cupido a la infanta podrían ser, como opina Speth-Holterhoff los sobrinos y herederos de Van der Geest, aunque también se ha pensado en alguno de los hijos de Rubens. En la fila posterior detrás de los archiduques, una dama identificada como la condesa de Arenberg (E) por su parecido con el grabado de P. Pontius del retrato de Van Dyck; a la derecha Nicholas Rockox (F) burgomaestre de Amberes y gran coleccionista, cuyo rostro nos es conocido por su retrato en el tríptico encargado por él a Rubens para las Recoletas de Amberes. A su lado Jan van Halmale como pensó Speth-Holterhoff o más probablemente Jan van den Wouwer (G), humanista y consejero del Tribunal de Cuentas de Bruselas, identificado por Glück por su parecido con el grabado de Pontius de su retrato de Van Dyck. Delante de ellos Ambrosio Spínola de perfil (H) reconocible por los retratos de Rubens de la Galería Narodni de Praga y del Museo de Brunswick; a su lado detrás de la infanta, su dama de honor Geneviève d'Urfé, duquesa viuda de Cröy (I); Van Haecht se inspiró en el retrato de Van Dyck grabado por P. de Jode para *L'Iconographie* y Teniers incluye otra versión parecida de Van Dyck en la galería archiducal de Schleissheim (núm. 1.819, *Cat. núm.* 2). El personaje que lleva también sombrero al lado de Rubens es el futuro rey de Polonia Ladislao Segismundo (J); su imagen es copia exacta del retrato realizado por Rubens a petición de Isabel Clara Eugenia en 1524, actualmente en el Palacio Durazzo Pallavicini de Génova. Detrás de la Virgen de Metsys se encuentra el maestro general de la ceca de Bruselas, Jan de Montfort (K), del que existe un retrato de Rubens en el Instituto Courtauld de Londres con rasgos parecidos pero cuyo modelo para este cuadro debió ser el grabado del retrato de Van Dyck del Museo de Historia del Arte de Viena; habla con Van Dyck (L) para cuyo retrato Van Haecht ha utilizado sin duda como modelo el excelente retrato de Rubens que se encuentra actualmente en el castillo de Windsor. Se piensa que estos dos genios de la pintura se encuentran entre los dignatarios, no sólo por su merecida fama, sino porque ambos habían sido nombrados pintores de corte, Rubens en 1609 y Van Dyck en 1628; el primero además había accedido a la nobleza en 1624 con el título de caballero¹.

1. J. HELD, 1982, pp. 53-84; F. BAUDOUIN, 1977, p. 290.

En el grupo central Held ha identificado con sólidos argumentos a la mujer próxima a Van der Geest, que apoya su mano en el bodegón, con su ama de llaves, Catherine von Mockenborch (*M*). Respecto a los otros cinco personajes masculinos se ha pensado que deben ser coleccionistas, pues dos de ellos han sido reconocidos como tales, el que está en el centro del grupo y admira unos bronce de Giambologna sería Jacomo de Cachiopin (*N*), un noble coleccionista italiano con residencia en Amberes y Venecia, por su evidente parecido con su retrato de Van Dyck del Museo de Historia del Arte de Viena, y el que contempla un pequeño retrato femenino ha sido identificado con el pintor, gran coleccionista y marchante Pieter Stevens (*P*), por su retrato de Van Dyck actualmente en el Mauritshuis de La Haya, también grabado como el anterior por Vorsterman para *L'Iconographie*. Ambos grabados llevan como el de Van der Geest una inscripción casi idéntica "Amator Pictoriae Artis". Del personaje situado entre los dos (*O*) se desconoce la identidad, aunque Glück le identificó como Paul de Vos, Winner con Pieter Snayers y Held con un personaje desconocido hasta ahora cuyo retrato por Van Dyck se encuentra en el castillo de Windsor. El caballero que ro-dilla en tierra mira un cuadro de Wildens (*Q*) pensó Speth-Holterhoff podría ser este mismo artista, pero actualmente nadie sostiene esa opinión ya que Wildens (*R*) ha sido identificado sin dejar lugar a dudas por Held en el grupo de la derecha, por el retrato de Rubens, actualmente en colección privada madrileña que exponemos (*Cat. núm. 30*) grabado por P. Pontius.

Held sugirió, con razón, que el resto de este grupo estaría constituido solamente por pintores al reconocer a otros dos de ellos al fondo, Frans Snyders (*S*), copiado de su famoso retrato de Van Dyck, que se conserva en la colección Frick de Nueva York y Hendrick van Balen (*T*) que aparece de perfil identificado por un grabado de Paul Pontius para *L'Iconographie* y por el retrato de su tumba en Amberes. Las otras tres personas, geógrafos o sabios, siguen sin ser identificadas. Es significativo que este grupo constituido en parte o totalmente por pintores, esté asociado a los instrumentos científicos como reflejo del contenido creativo o intelectual de la pintura.

Detrás, el personaje con melena que se asoma a la puerta, ha sido identificado por la mayoría de los historiadores, como dijimos líneas atrás, con el autor del cuadro, Willem van Haecht (*U*).

Held consideró probable que el resto de los personajes en segundo plano fueran escultores ya que tienen centrada la atención en las estatuas, y por la menor importancia que tenía este arte frente a la pintura; tesis compartida por Schädler y Baudouin. Este último identificó al situado cerca de la puerta, que señala a Venus y Cupido, con Jörg Petel (*V*), escultor alemán y amigo de Rubens, autor de esa estatua, de la que existe una pequeña versión en marfil firmada por él en el Ashmolean Museum de Oxford, y cuyos rasgos son conocidos por el retrato de Van Dyck de Munich². También ha pensado este autor que el hombre con barba que comenta con otro junto al ventanal, y sostiene un pequeño bronce de la Arquitectura de Giambologna, podría tratarse de Hans van Mildert (*X*) amigo de Van der Geest y de Rubens, pues sus rasgos son parecidos al grabado de Vorsterman basado en el retrato de Van Dyck.

Van Haecht ha reunido, trece años después de la visita de los archiduques,

2. F. BAUDOUIN, 1977, p. 38, nota 8.,

que aparenta ser el motivo principal del cuadro, una serie de personas notables en la vida de Amberes de ese primer cuarto de siglo, eligiéndoles, probablemente, por la relación con su patrono, Van der Geest, que es el verdadero protagonista de la escena, lo que ha hecho pensar a Held, en su última publicación sobre este cuadro³, que este gabinete, contrariamente a la tesis de L. van Puyvelde, no es el que legó Van Haecht a Van der Geest en su testamento descrito en ese documento como “el gabinete más grande pintado por el testador” (“De Groo- teste constcammere by den testateur geschildert”) pues no sería comprensible que la pintura que resumía la actividad artística y social de Van der Geest y que por ello tiene un papel especial en la historia de las galerías de pinturas, hubiera pertenecido al pintor toda su vida y pasado a manos de Van der Geest sólo a la muerte de aquel. Y por ello entiende que “el gabinete de pinturas” que lega el testador, sería otro, concretamente, según él, *El estudio de Apeles* que está hoy en La Haya (Fig. 3), que es un poco más grande que el cuadro que estudiamos aquí ya que éste mide 99 x 155 cm. y *El estudio de Apeles* mide 105 x 149,5 cm., opinión fundada, pero difícil de probar plenamente.

Van der Geest se nos revela a través de este gabinete como un coleccionista refinado y ecléctico. Su interés se extiende a la escultura clásica y contemporánea, al dibujo y a los instrumentos científicos, pero su preferencia está en la pintura. Especialmente reúne obras de la escuela flamenca, y dentro de ella de artistas de su ciudad; hay tres obras de Quintin Metsys, una de ellas en lugar preferente, a quien se consideraba el fundador de la escuela de Amberes, y la mayoría de las restantes son de artistas de esa ciudad, destacando la presencia de Rubens y otros pintores de su entorno. Pero su interés se extiende a los artistas del siglo XV como Van Eyck, el primero y más importante de los primitivos flamencos, a los del XVI, como P. Brueghel, e incluso a pintores italianos, alemanas, holandeses y hasta a la miniatura francesa que muestra en su mano Pieter Stevens.

Las obras que figuran en esta pintura, y van numeradas son:

- 1) *Paisaje de invierno con un carro*. Es un original perdido de Pieter Brueghel el Viejo conocido por un dibujo suyo de la Pinacoteca de Munich⁴.
- 2) *Retrato de hombre con gorro y armadura*. Es una obra de D. Mancini, según Suida, que se encuentra en el Mauritshuis de La Haya. Está reproducido también por Van Haecht en *El estudio de Apeles* de ese mismo museo y en el cuadro del mismo tema de la colección Beistegui. Jan Brueghel copió esta pintura u otra idéntica en la tabla la alegoría de *La Vista* del Museo del Prado (*Cat. núm. 9*).
- 3) Hornacina con la estatua de Minerva.
- 4) *Adán y Eva*. Parece una pintura de Cornelis Cornelisz van Haarlem.
- 5) Hornacina con la estatua de Diana.

3. J. HELD, 1982, p. 51.

4. TOLNAY, P. *Brueghel el Viejo*, 1935, p. 93, núm. 44.



Fig. 98

PIETER AERTSEN, *Familia haciendo crepes*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.

6) *Familia haciendo crepes* (Fig. 98). Es original de Pieter Aertsen que se conserva en el Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam (cat. 1937, núm. 3. Firmado y fechado P. A. 1560). M. Bramer Buchan en su tesis doctoral⁵ da noticia de una pintura, probablemente idéntica que perteneció en 1648 a Hendrick Gras, administrador de la Compañía de Indias en esas fechas.

7) *Milagro de los panes y los peces* (?). Speth-Holterhoff creyó que se trataba del *Sermón de la montaña* de Rafael.

8) *Marina*. Podría tratarse de una pintura de Andries van Ertveld.

9) *La Sagrada Familia*. Se ha identificado acertadamente con un original de Frans Floris⁶ que no ha sido localizado pero del que tenemos testimonio por la copia en este gabinete identificada por Winkler⁷ y por el grabado de Cornelis Cort que tiene alguna pequeña variante y lleva la inscripción "F. Floris in"⁸.

10) *Paisaje con nómadas*. Esta pintura de Cornelis van Dalem fue fragmentada en cuatro partes después de pertenecer a Cornelis van der Geest y a Pieter Stevens. La parte inferior izquierda perteneció a la colección Berg de Nueva York⁹, la inferior derecha a la colección Miethke de Viena y la superior izquierda vendida en Christie's (14-III-1952) como *Las tentaciones de San Antonio*, pues se habían añadido las figuras del santo y los monstruos al paisaje de Van Dalen.

11) *Guerrero con armadura y dos pajes*. Un cuadro de Rubens idéntico a éste perteneció a las colecciones de lord Melfort y del duque de Orleans en París¹⁰, atribuido a Jordaens. Hasta fechas recientes estuvo en Althorp en la colección de lord Spencer. La figura principal parece inspirada en el retrato de Francesco Maria della Rovere de Tiziano de los Uffizi. Otro ejemplar igual perteneció a la colección J. H. Weitzner de Londres y figuró en la exposición de Colonia de 1968 en la Kunsthalle¹¹.

12) *Ninfa y amorcillos con frutas*. Es una pintura flamenca del siglo XVII probablemente de Hendrick van Balen.

13) *Retrato de Paracelso*. Puede tratarse del original perdido de Quintin Metsys o de la copia realizada por Rubens que se conserva en los Museos Reales de Bruselas (núm. 3.425). Esta versión de Rubens del retrato del célebre médico suizo perteneció a las colecciones del duque Marlborough y de Sedelmayer, y para Jaffé es una copia del mismo del primer tema del Louvre¹² considerado actualmente como el original de Quintin Metsys, aunque Friedländer lo estimó copia de un original perdido¹³. Held supuso que Van Haecht copió el retrato del Louvre pero las diferencias apreciables en el cielo —las nubes— y en el paisaje —el castillo a la derecha— que en ambas queda por debajo de la línea del horizonte, son parecidas en el cuadro de Rubens y en el reproducido en el salón de Van der Geest y no en el del museo francés, lo que robustece la tesis formulada por E. Mi-

5. M. BRAMER BUCHAN, *The paintings of Pieter Aertsen*, Nueva York, 1975, inv. núm. 41.

6. C. VAN DE VELDE, *Frans Floris*, I, 1975, p. 214.

7. F. WINKLER, "Über die Galleriebilder des Willem van Haecht und Barent van Orley", *Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen*, VII, 1916, p. 36.

8. J. C. J. BIEREN DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort graveur Hollandais*, La Haya, 1948, p. 67, núm. 47.

9. J. HELD, 1957, pp. 64, 66.

10. *Catálogo*, 1927, p. 206.

11. EXP. COLONIA, *Weltkunst aus Privatbesitz*, 1968, núm. F. 25.

12. M. JAFFÉ, 1989, p. 236, núm. 472.

13. M. F. FRIEDLÄNDER, 1972, VII, núm. 78.

chel y Speth-Holterhoff de que el comerciante flamenco poseyó la copia de Rubens; o también posiblemente el mismo original. Existe otra copia del taller de Rubens en la colección de lord Boraybrook.

14) *Vulcano forjando la armadura de Aquiles*. Según Held es probablemente obra de Otto van Veen (Otto Venius), pues además de que el estilo concuerda, este tema poco frecuente en la pintura de Amberes de la época aparece dos veces en el inventario de Ph. de Valckanisse, en dos copias de este artista. Van der Geest adquirió varias piezas en esta colección a la muerte de su dueño, entre ellas el dibujo de Wierix de Apeles y los dos relieves enmarcados en ébano, (visibles en la mesa bajo el ventanal) y pudo haber comprado también una de las dos copias de Otto Venius o haber poseído el original.

15) *La batalla de las amazonas* (Fig. 99). En sitio de honor está situada esta obra maestra de Rubens de hacia 1615 que se conserva en la Alte Pinakothek de Munich (núm. 3.254) y describe la batalla entre Teseo y la reina de las amazonas; es apreciable la influencia de *La batalla de Anghiari* de Leonardo y de la *Chiaradadda* de Tiziano copiadas por él en Italia. Fue pintada hacia 1615 para Cornelis van der Geest en señal de gratitud por el encargo del tríptico de *La elevación de la cruz*. A finales del siglo XVII pertenecía al duque de Richelieu en París, y fue la primera obra de Rubens adquirida por el elector Johann Wilhelm para la Galería Düsseldorf. Está reproducida también en lugar de honor por Van Haecht en *El estudio de Apeles* del Mauritshuis (Fig. 3).

16) *La predicación de San Juan Bautista*. El cuadro de Adam van Noort que perteneció a Van der Geest no ha sido localizado, pero conocemos varias réplicas con menor amplitud del fondo del cielo: una de ellas perteneció a la colección Van Berg de Nueva York y exponemos otra, de excelente calidad procedente de una colección privada española (Cat. núm. 27).

17) *Judith y Holofernes*. Adam Elsheimer (Fig. 100) es autor de una composición muy parecida en la colección del duque de Wellington en Apsley House (Londres). Perteneció a Rubens en cuyo inventario de 1648 consta que fue adquirida por Felipe IV a su viuda, permaneciendo en las colecciones reales españolas hasta la guerra de la Independencia. Wellington se lo arrebató a los franceses en la batalla de Vitoria, junto con otra serie de cuadros que José I pretendió llevarse a Francia y que hoy se encuentran en el citado museo de Londres. El cuadro que perteneció a Van der Geest pudo ser otra versión de Elsheimer de este tema, pues tiene, a pesar de sus grandes afinidades con la pintura citada, algunas diferencias notables, ya que muestra un centro en la mesa que consiste en un cisne y una sirvienta que sostiene la vela, que no existen en el cuadro inglés. K. Andrews en la monografía del pintor alemán afirma igualmente que el cuadro de Van der Geest no es el mismo que perteneció a Rubens y añade que tampoco es el de *Judith y Holofernes*, como se creyó, que estuvo atribuido anteriormente a Adam de Coster, perteneciente al Prado. Está reproducido también en *El estudio de Apeles* de La Haya (Fig. 3).



Fig. 99
PEDRO PABLO RUBENS, *La batalla de las amazonas*, Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 100
ADAM ELSHEIMER, *Judith y Holofernes*. Londres, Wellington Museum, Apsley House.

14. *Catalogue of paintings and silver from Woburn Abbey*, 1950, núm. 43.

18) *Retrato de Durero*. Puede ser el original de Tommaso Vincidor de Bolonia o una copia de él. Existe una copia de este retrato ejecutado por Van Dyck en 1620, que perteneció a la colección del duque de Bedford y que Waterhouse creía que era el cuadro que perteneció a Van der Geest ¹⁴.

19) *La huida a Egipto*. Speth-Holterhoff atribuye este cuadro a Frans Francken y Held pensó que podría tratarse de una *Huida a Egipto* de Gillis Mostaert que figura en el inventario de la colección de Ph. de Valckanisse.

20) *La oración en el Huerto de los Olivos*. Probablemente obra de uno de los Bassano. La composición con el ángel, portador del cáliz fuertemente iluminado en el ángulo superior izquierdo, apareciéndose a Cristo que está de perfil, casi de espaldas y los apóstoles dormidos en primer término, es muy parecida a algunas obras conocidas de pintores de esta familia, como las de Francesco Bassano de la Academia de Venecia, y la de Leandro Bassano del Museo de Bellas Artes de Moscú, aunque el formato es vertical y no apaisado como en la de Van der Geest.

21) *La Anunciación*. Held encontró el original en la catedral de San Servatius en Maastricht y la considera una obra de Coxcie.

22) *Interior de iglesia*. Es un típico cuadro de Pieter Neefs.

23). *Ceres y Stellio*. El original de Adam Elsheimer se encuentra en el Museo del Prado (núm. 2.181). Fue adquirido por Rubens después de morir Van der Geest en 1638 y comprado por Felipe IV en 1645. K. Andrews en su monografía de Elsheimer pensó que podría ser el mismo cuadro que perteneció a Van der Geest ¹⁵ (*Cat. núm. 28*). Está reproducido invertido en *El estudio de Apeles* de La Haya (Fig. 3).

24) *Paisaje*. De época temprana, ha sido atribuido sin mucha seguridad a Gillis Mostaert y a Martin Ryckaert.

25) *La negación de San Pedro*. Esta es sin duda una de la serie de obras que Gerard Seghers realizó de este tema, que datan de su período caravaggesco en Amberes, en las que utilizaba luz artificial y un fondo neutro. Debieron tener un gran éxito pues existen muchas copias y repeticiones. Otra composición distinta con la Negación de San Pedro, también de Seghers, la copió Van Haecht en *El estudio de Apeles* del Mauritshuis.

26) *Parábola del hijo pródigo* de Simon de Vos (Fig. 101). Tiene cuatro escenas en el marco que describen diferentes secuencias de la parábola. Baudouin fue el primero que atribuyó esta pintura a Simon de Vos ¹⁶ y Held identificó más tarde el tema. Había varias composiciones similares en las que el artista hacía gala de su personal estilo seductor y refinado anunciando el estilo galante del siglo XVIII francés. Una versión parecida era la del Museo Kaiser Friedrich de Berlín,



Fig. 101
SIMON DE VOS, *Parábola del hijo pródigo*, Paradero desconocido.

lamentablemente destruida en la última contienda mundial firmada y fechada en 1635. Y hemos encontrado otra idéntica en una colección privada desconocida que puede ser la que perteneció a Van der Geest.

27) *Retrato femenino*. Este pequeño retrato de busto que tiene Pieter Stevens en la mano podría ser de escuela francesa de h. 1540. Según Held, Van Haecht lo reprodujo también en *El estudio de Apeles* de la colección Beistegui, en una mesa alargada bajo el cuadro de *La batalla de las amazonas*.

28) *Venus y Cupido* de Hans Rottenhammer, citada por Held en la colección van Berg de Nueva York. Está también copiado por Van Haecht en *El estudio de Apeles* de la colección Beistegui, colocado sobre la misma mesa que el cuadro anterior.

29) *La Virgen con Niño* de Quintin Metsys. Esta maravillosa pintura que Cornelis van der Geest, con la mano en el pecho, muestra orgulloso a los archiduques debió perderse, pues el original del Rijksmuseum de Amsterdam (núm. A. 247) depositado en el Mauritshuis de La Haya, aunque es muy parecido no es idéntico. Friedländer cita dos copias antiguas del cuadro que pertenecieron a un comerciante de Amberes, ya que tienen como en este cuadro la manzana a la izquierda de las uvas en el alfeizar de la ventana, en vez de al revés como sucede en el original de La Haya. Van der Geest era un gran admirador de Quintin Metsys a quien se consideraba el fundador de la escuela de Amberes y aparte de poseer otras dos obras de él, el *Retrato de Paracelso* y *El hombre de los anteojos* que mencionaremos más adelante, se sabe que mandó colocar y grabar una piedra sepulcral en 1629 con ocasión del centenario de su muerte. Fickaert en un opúsculo sobre este pintor editado en 1648 pretendía que los archiduques intentaron durante esta visita a Van der Geest adquirir esta Virgen, y que éste rechazó la oferta con un elocuente silencio. Tanto Held como Baudouin piensan que no debió ser así exactamente y que esa historia sería resultado de este gabinete. Matthias Winner cree que Van Haecht reunió intencionadamente en este gabinete a un número de artistas de Amberes alrededor de esta obra, situada como protagonista, de Quintin Metsys, un año antes de su centenario. Después fue adquirida por Pieter Stevens en cuyo inventario de la colección aparece registrada.

30) *Bodegón de frutas con monos* de Frans Snyders. Es idéntico al original que perteneció a la colección Malcouronne de París (L. 82 x 101 cm.) vendido en esta ciudad en el Hôtel Drouot (20-IV-1907, núm. 183)¹⁷. Probablemente este es el cuadro que perteneció a Van der Geest, pues aunque existe otra versión de taller en el castillo museo de Norwich es algo más pequeña y no se correspondería con el tamaño que parece tener en el gabinete.

17. VII, p. 68, núm. 67.

31) *Danae*. Firmado y fechado: "W. van Haecht, 1628". Es la única obra suya que pintó el autor dentro de su gabinete, pero la sitúa en primer plano y la firma y la fecha para no dar lugar a duda alguna. También la reproduce en primer término en *El estudio de Apeles* de la colección Beistegui.

18. W. ADLER, 1980, p. 37, núm. 103.
19. Y. THIERY, 1953, p. 115.
20. J. DENUCE, 1932, p. 20.



Fig. 102

HANS ROTTENHAMMER, *El Juicio Final*, Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 103

JAN VAN EYCK (copia), *Mujer lavándose*, Harvard, Fogg Art Museum Harvard University.

32) *Paisaje de invierno con cazador* de Jan Wildens. Es una composición que el artista realiza al menos dos veces: un original se conserva en la Pinacoteca de Dresde y está firmado y fechado en 1624 y el otro se halla en el Ermitage de Leningrado¹⁸. Yvonne Thiery no oculta su entusiasmo al tratar la réplica de Dresde, cuya calidad y gracia destaca en la sala, apagando a sus contemporáneos¹⁹ de firma más conocida. Debió ser obra especialmente cuidada por este discípulo y colaborador de Rubens, debido al puesto que se le otorga la especial consideración al presentarla en primer plano en la galería de Van der Geest.

33) *El Juicio Final* de Hans Rottenhammer. El original se conserva en la Alte Pinakothek de Munich (núm. 45). Está firmado y fechado en 1598 (Fig. 102).

34) *La visión de San Pedro*. Este asunto no es usual en la pintura de esta época (Hechos de los Apóstoles, 11-16) y Held hace notar que hubo una pintura de este tema en el inventario de la colección citada de Ph. de Valckanisse²⁰ en la que Van der Geest adquirió varias piezas, y ésta pudo ser una de ellas. Ha sido atribuida a Coxcie con reservas.

35) *Retrato de dama*. Obra de B. Licino según Held y Baudouin.

36) *Jesús en casa de Marta y María*. Vendido, según Speth-Holterhoff, como Adam van Noort en Bruselas. Held lo atribuyó a Van Balen con reservas y lo relacionó con una composición similar invertida de San Pablo de Amberes. Se creía actualmente que formaba parte de las colecciones del Museo de Lille, donde no se localiza.

37) *Adoración de los pastores*. Parece una obra de Pieter Aertsen. Speth-Holterhoff la atribuyó a Lambert Lombard.

38) *Mujer lavándose* de Jan van Eyck. Nadie duda de que se trata de una espléndida y original obra de Van Eyck. J. S. Held demostró que se trataba del ritual del baño al que se somete la esposa el día de la boda y que la mujer vestida pudiera ser la mujer del pintor, Margarita van Eyck, y la esposa, Giovanna Cenani, la mujer de Giovanni Arnolfini, a la que vemos con él en el famoso cuadro de Van Eyck de la Galería Nacional de Londres. Esta era sin duda la obra más notable de Van der Geest y fue adquirida después por Pieter Stevens. Existe una copia muy interesante por su gran parecido con la reproducción de Van Haecht en el Fogg Art Museum de Harvard University (Fig. 103). Se conoce por documentación, otra obra también de Van Eyck de tema parecido *Mujeres en el baño*, que perteneció al cardenal Ottoviani.

39) *Paisaje con una ciudad ardiendo*. Es probablemente una pintura de Gillis Mostaert, que se especializó en temas de incendios.

40) *Paisaje panorámico*. Es una composición típica de Tobias Verhaecht, padre y maestro del pintor.

41) *La Última Cena* de Otto van Veen. La composición parece idéntica a la obra del mismo tema de este pintor, propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Cat. núm. 29*), fechada por Müller-Hosftede hacia 1592 por existir un grabado previo de Van Veen de 1590.

42) *Retrato de hombre con anteojos* de Quintin Metsys. Actualmente en el Städelches Kunstinstitut de Frankfurt ²¹. Van Haecht lo repite también en sus dos gabinetes de *El estudio de Apeles* del Mauritshuis de La Haya y de la colección Beistegui.

43) *Vista del Kranenhoofd sobre el Escalda*. El original de Sebastiaen Vrancx de esta vista de Amberes, reproducida por Van Haecht se encuentra en el Rijksmuseum de Amsterdam (núm. A 1699, *Fig. 104*) y está firmado y fechado en 1622. Existía otra versión parecida citada por Held en la colección Van Berg de Nueva York ²².

Hay además en el cuadro de Van Haecht varias pequeñas pinturas que no hemos citado; sobre la mesa, situada en el centro en primer plano, cerca del dibujo de Wierix y del grabado del portaestandarte de Durero, hay dos pequeños cuadros redondos de Pieter Brueghel el Joven desconocidos, que repiten temas y tipos habituales en su obra. En uno, que podría representar *El Verano*, hay unos campesinos segando semejantes a los de *La cosecha de trigo* del Museo Metropolitano de Nueva York; en la segunda pintura un campesino está cargando un carro tirado por mulas, ayudado por una mujer. La infanta Isabel Clara Eugenia tiene en sus manos un diminuto bodegón de flores atribuido hasta ahora a Jacques de Gheyn o Jan Brueghel de Velours, aunque tanto el florero de cristal como las distintas flores y las hojas de ciclamen son características de composiciones conocidas de Ambrosius Bosschaert. Se parece, desde luego, más a los floreros holandeses de la época que a los flamencos.

El gabinete de Cornelis van der Geest pertenecía en 1927 a la colección de lord Huntingfield en Inglaterra, más tarde a la colección inglesa de E. C. Harmsworth y a la de Van Berg en Nueva York. Fue adquirido en 1969 por la Casa de Rubens.



Fig. 104

SEBASTIAEN VRANCX, *Vista de Kranenhoofd sobre el Escalda*, Amsterdam, Rijksmuseum.

21. FRIEDLÄNDER, 1972, VII, p. 65, núm. 46.

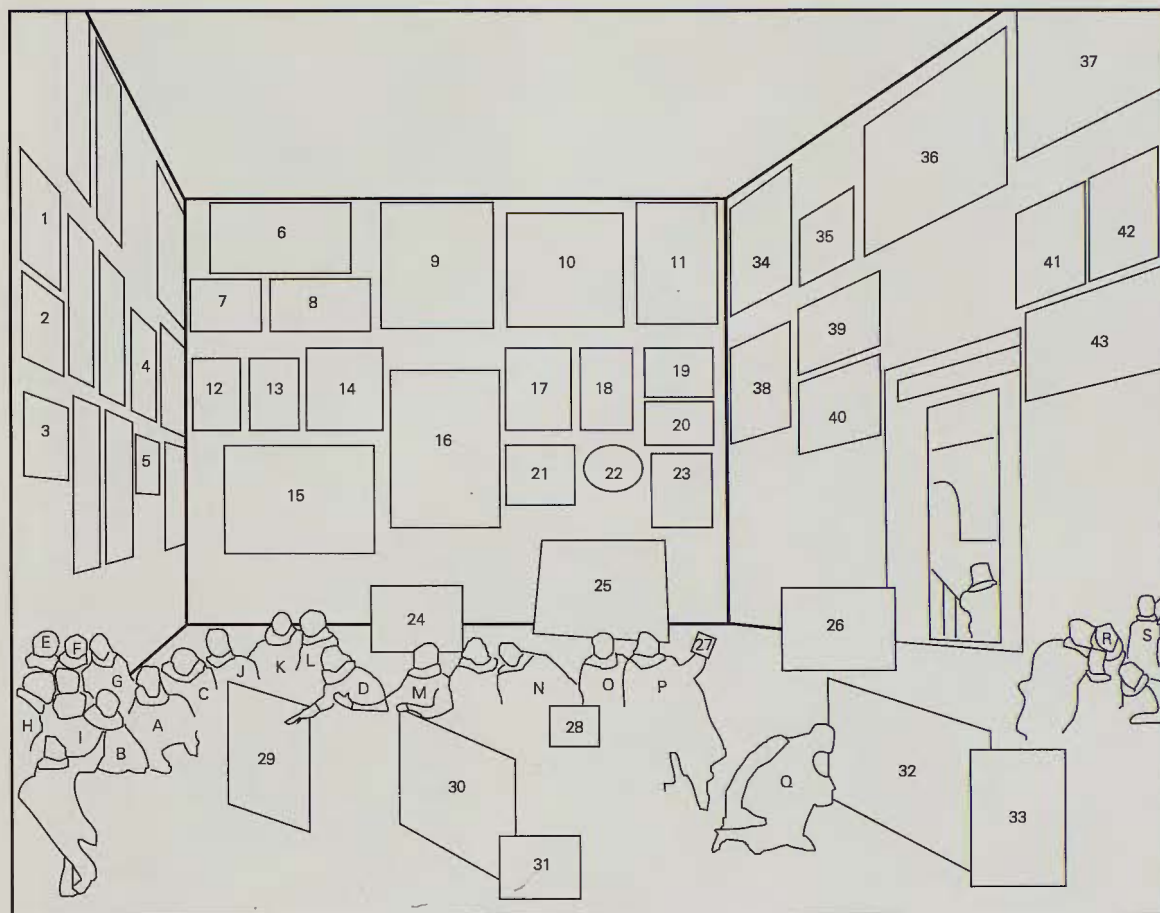
22. J. HELD 1975, p. 62, nota 46.

Bibliografía

- | | | |
|--|--|--|
| DILLON, <i>Athenaeum</i> , 1907, p. 109. | CATALOGUE <i>Loan Exhibition, Pictures within Pictures</i> . | BAUDOUIN, 1977, pp. 282-301. |
| HYMANS, 1907, p. 109. | HARTFORD, Wadsworth Atheneum, 1949, núm. 22. | HELD, 1982, pp. 33-65. |
| MARTIN, 1908, p. 33. | PUYVELDE, 1955, p. 159. | ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, pp. 48, 49, 52, 58, 59, |
| GLÜCK, 1911, p. I. | ROGGEN-PAUWELS, 1955-1956, XVI, p. 282. | 64, 66, 71, 72, 73. |
| WINKLER, 1916, p. 35. | HELD, 1957, pp. 53-84. | JAFFÉ, 1989, núm. 775. |
| GLÜCK, 1931, pp. XXI-XXII. | SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 100-104. | ROBELS, 1989, p. 292. |
| CATÁLOGO, <i>The Van Berg Collection of Paintings</i> , Nueva York, 1947, pp. 14 y ss. | WINNER, 1957, p. 40. | |
| | COO, 1959, pp. 196-199. | |
| | DELEN, 1959, pp. 57-71. | |
| | FRIEDLÄNDER, 1972, VII, p. 69. | |



Detalle *Cat. núm 26*



1. P. BRUEGHEL EL VIEJO, *Paisaje de invierno con un carro.*
2. D. MANCINI, *Retrato de hombre con gorro y armadura.*
3. *Estatua de Minerva.*
4. C. C. VAN HAARLEM (?), *Adán y Eva.*
5. *Estatua de Diana.*
6. P. AERTSEN, *Familia haciendo crepes.*
7. *Milagro de los panes y los peces (?).*
8. A. VAN ERTVELD (?), *Marina.*
9. F. FLORIS, *La Sagrada Familia.*
10. C. VAN DALEM, *Paisaje con nómadas.*
11. P. P. RUBENS, *Guerrero con armadura y dos pajes.*
12. H. VAN BALEN (?), *Ninfa y amorcillos con frutas.*
13. Q. METSYS o RUBENS (?), *Retrato de Paracelso.*
14. O. VENIUS (?), *Vulcano forjando la armadura de Aquiles.*
15. P. P. RUBENS, *La batalla de la amazonas.*
16. A. VAN NOORT, *Predicación de San Juan Bautista.*
17. A. ELSHEIMER, *Judith y Holofernes.*
18. T. VINCIDOR DE BOLOGNA, *Retrato de Durer.*
19. G. MOSTAERT (?) o F. FRANCKEN (?), *La huida a Egipto.*
20. BASSANO, *La oración en el Huerto de los Olivos.*
21. COXCIE (?), *La Anunciación.*
22. P. NEEFS, *Interior de iglesia.*
23. A. ELSHEIMER, *Ceres y Stellio.*
24. G. MOSTAERT (?), *Paisaje.*
25. G. SEGHERS, *La negación de San Pedro.*
26. S. DE VOS, *La parábola del hijo pródigo.*
27. ESCUELA FRANCESA H. 1540, *Retrato femenino.*
28. H. ROTTENHAMMER, *Venus y Cupido.*
29. Q. METSYS, *La Virgen con el Niño.*
30. F. SNYDERS, *Bodegón de frutas con monos.*
31. W. VAN HAECHE, *Danae.*
32. J. WILDENS, *Paisaje de invierno con cazador.*
33. H. ROTTENHAMMER, *El Juicio Final.*
34. COXCIE (?), *La visión de San Pedro.*
35. B. LICINO (?), *Retrato de dama.*
36. VAN NOORT (?), *Jesús en casa de Marta y María.*
37. P. AERTSEN (?), *Adoración de los pastores.*
38. J. VAN EYCK, *Mujer lavándose.*
39. MOSTAERT (?), *Paisaje con una ciudad ardiendo.*
40. T. VERHAECHE (?), *Paisaje panorámico.*
41. O. VENIUS, *La Última Cena.*
42. Q. METSYS, *Retrato de hombre con anteojos.*
43. VRANCKX, *Vista del Kranenhoofd sobre el Escalda.*
- A) Archiduque Alberto.
- B) Archiduquesa Isabel Clara Eugenia.
- C) Pedro Pablo Rubens.
- D) Cornelis van der Geest.
- E) Condesa de Arenberg.
- F) Nicholas Rockox.
- G) Jan van Halmale o Jan van de Wouwer.
- H) Ambrosio Spínola.
- I) Geneviève d'Urfé, duquesa viuda de Cröy.
- J) Ladislao Segismundo de Polonia.
- K) Jan de Montfort.
- L) Anton Van Dyck.
- M) Catherine von Mockenborch.
- N) Jacomo de Cachiopin.
- O) Personaje desconocido: Paul Vos (?), Pieter Snayers (?).
- P) Pieter Stevens.
- Q) Personaje arrodillado.
- R) Jan Wildens.
- S) Frans Snyders.
- T) Hendrick van Balen.
- U) Willem van Haecht.
- V) Jörg Petel.
- X) Hans van Mildert.

27. *La Predicación de San Juan Bautista*

L. 120 × 110 cm.

Madrid, Colección particular.

La escena transcurre al aire libre, sobre un fondo de naturaleza típicamente flamenca, nos muestra la figura de San Juan, como eje de la composición, dirigiéndose a la multitud con gestos elocuentes (Lucas, 3, 1-12), conforme a los oradores de la escultura clásica. Los principios romanistas, dominantes en la escuela flamenca de fines del siglo XVI, se hacen patentes en la verticalidad de la imagen del santo, contrastado con la curva envolvente formada por los grupos de fieles que atentamente escuchan sus palabras. Los dos pastores, que enmarcan la escena, haciendo que el asunto fundamental pase a un segundo plano, son motivo frecuente en los paisajes bucólicos venecianos. El santo destaca sobre un bosque en sombras, rodeado por gran número de espectadores, sabiamente distribuidos en una perspectiva escalonada. La figura del pastor, apoyado en su cayado, a contraluz, y la mujer con el rostro vuelto, forman por sus valores rítmicos, lumínicos y expresivos, el trozo más bello de la composición. La luz, que se filtra detrás, cargando sobre el personaje vestido de amarillo contribuye a la significación plástica de la figura de la joven con el rostro vuelto, situada en primer plano y recuerda recursos utilizados más tarde por Jordaens, su discípulo, y es un logro poético afín a los valores de tradición flamenca.

Van Noort interpretó el mismo tema, con similar distribución de las figuras, en la versión firmada y fechada: "A. V. Noort, 1601" de la Casa de Rubens en Amberes. Las diferencias de estilo indican distintas fechas de ejecución, presentando la que nos ocupa una técnica más dura, por lo que debe ser posterior. Aunque la figura de San Juan es la misma en ambos lienzos, en la versión madrileña presenta una actitud más osada y audaz, lejos de la contención de la de Amberes. Los cambios de modelos y la disposición de los árboles cerrando la composición son evidentes, repitiéndose en ambas versiones algunos de los rostros de los espectadores.

Las sugerencias rafaelescas son notables en algunas figuras aisladas, como en la postura yacente del niño, situado junto a la mujer de espaldas, que recuerda al *putto* del primer término del *Triunfo de Galatea* de la Farnesina; el rostro de perfil de la madre está próximo a una de las Marías en la *Deposición* de Rafael de la Galería Borghese; y la cabeza pensativa del pastor junto al árbol también es frecuente en el repertorio del maestro italiano, siendo reflejo de un decidido lenguaje naturalista en los contrastes lumínicos y en la cotidianeidad de la escena y los modelos.

Debió ser obra estimada, pues son conocidas varias réplicas de la misma. Una, al parecer de formato mayor, en la que la zona del cielo tiene más amplitud, fue realizada por Van Noort para su amigo el famoso coleccionista C. van der Geest, cuyo gabinete se expone en esta ocasión (*Cat. núm. 26*), donde se conmemora la visita de los archiduques y la presencia de personalidades y pintores más próximos a la familia. La pintura de Van Noort ocupa un lugar destacado, al fondo de la sala, junto a *La batalla de las amazonas* de Rubens. Held consideró que la

1. OLLERO BUTLER, *Miscelánea de Arte*, 1982, p. 99.



Cat. núm. 27

versión que perteneció a la colección Van Berg de Nueva York y a la que le faltaba la parte superior de la composición, como le sucede a esta versión madrileña, era la reproducida en el gabinete de Van Haecht que había sufrido un recorte. La aquí expuesta, publicada por Ollero Butler, procede, posiblemente, de antiguas colección españolas ¹.

Bibliografía

OLLERO BUTLER, *Miscelánea de Arte*, 1982, p. 99.
DÍAZ PADRÓN y A. PADRÓN, 1989, p. 81.

28. *Ceres y Stelio*

C. 29,5 x 24,1 cm.

Madrid, Museo del Prado,
núm. 2.181

Ceres errante buscando a su hija Proserpina, raptada por Plutón, es acogida por Becuba, visible en la pintura a la puerta de su choza con una vela. La diosa sedienta le pide agua y el niño Stelio, al que vemos desnudo, señalándola con el dedo, se burla de la avidez con la que apura la bebida provocando la ira de Ceres que le convierte en lagartija.

Este tema tomado de *Las Metamorfosis* de Ovidio (v. 446-461) fascinaba a Elsheimer que lo trató varias veces ¹.

Esta composición está reproducida idéntica en el *Gabinete de Cornelis van der Geest* por Willem van Haecht (*Cat. núm. 26*, en la fila inferior derecha) y debió pertenecer a su colección en cuyo inventario de 1638 figura ². Es muy probable que el mecenas la hubiese adquirido por indicación de Rubens, amigo y admirador del pintor alemán, que en 1611 se lamentaba, en su carta a Johan Faber, del 14 de enero ³, de que nadie, ni él mismo, tuviesen una sola obra de Elsheimer. Rubens debió adquirirla a la muerte de Van der Geest, pues consta en los inventarios de su colección de 1640, a su muerte (núm. 32) ⁴ y en el de 1645 ⁵, año en que fue comprada por Felipe IV. La existencia de un grabado de Goudt, de 1610, con ligeras variantes, en que Stelio aparece de frente, y no de perfil como aquí, llevó a pensar a Andrews que el cobre del Prado, a pesar de haber pertenecido a Rubens y figurar en su colección como obra de Elsheimer, sería una copia de un original del pintor alemán, realizada por un pintor coetáneo ⁶ y la fechó como obra de hacia 1608 ⁷.

Krämer pensó que la pintura del Prado es básicamente el original de Elsheimer, pero que había sido repintada por otra mano lo cual explicaría las discrepancias entre el grabado de Goudt y la versión del museo madrileño.

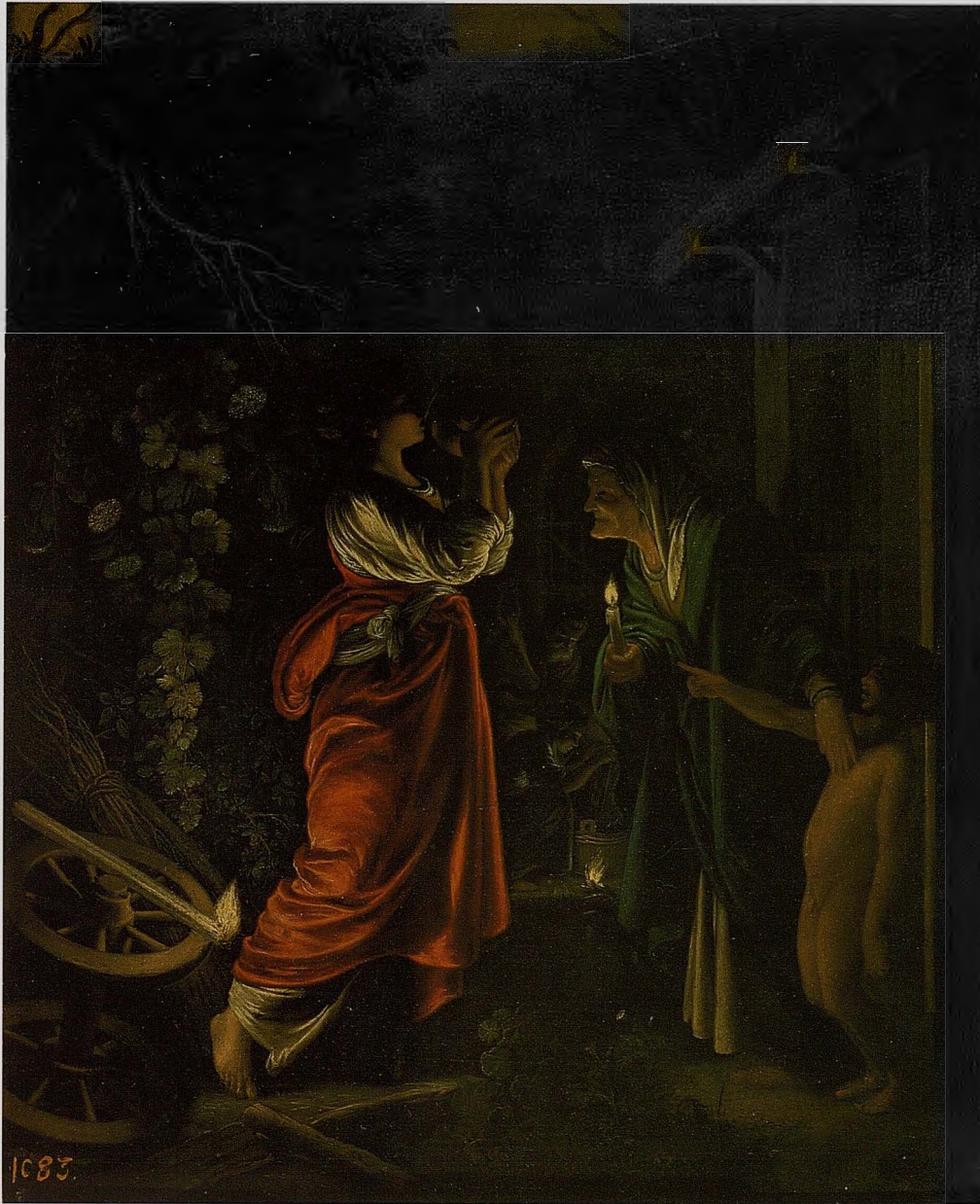
Existen varias copias y grabados que muestran el niño de perfil, y otras que repiten su figura de frente, como el grabado de Goudt, lo cual nos impulsa a pensar en la probabilidad de la existencia de dos versiones originales de Elsheimer. Entre las que repiten la versión del grabado están la de la colección Rutgers (invertida) y la del Museo Herzog-Anton-Ulrich de Braunschweig y entre las que siguen la del Prado, la de una colección londinense, con idénticas medidas, donde se aprecia que el copista experimentó con las dos posiciones de la cabeza del niño ⁸. Existe también otro grabado, idéntico a la pintura del Prado salvo en la posición de la cabeza de Stelio, anterior al de Goudt, fechado por Andrews hacia 1609 en la Kunsthalle de Hamburgo.

Es indudable que esta composición de Elsheimer impresionó a gentes diversas y hemos considerado interesante reproducir parte de una curiosa y enigmática referencia en un texto latino de Johann Faber, amigo del pintor alemán, que publicó un libro sobre animales mejicanos ⁹. Cuando describe la lagartija o salamandrea mejicana *Stellio Novae Hispaniae* ¹⁰ dice "aún si me piden mi opinión estaré reacio a dar mi veredicto sobre quien ha creado la más elegante versión de este cuento —si Ovidio el poeta más elocuente, o Adam Elsheimer otro-

1. K. ANDREWS, 1985, núms. 50-51.
2. J. DENUCE, 1932, p. 53.
3. M. ROOSES-C. RUELENS, VI, pp. 307-331.
4. J. DENUCE, 1932, p. 58, núm. 32.
5. J. DENUCE, 1932, p. 75.
6. K. ANDREWS, 1977, p. 152.
7. K. ANDREWS, 1985, p. 187.
8. K. ANDREWS, 1985, p. 188.
9. JOANIS FABRI LYNCEI, "Bambergenis medici et professoris Romani...", *Animalie Mexicana...*, Roma, 1628, 2.ª ed., Roma, 1651 de Francisco Hernández con otros naturalistas.
10. K. ANDREWS, 1985, p. 188.

Inventarios y catálogos del Museo del Prado

Inventario 1854-1858 (núm. 1.083). Catálogo,
1873-1907 (núm. 1.345), 1910-1985 (núm. 2.181).



Cat. núm. 28

ra asiduo huésped de mi casa con su más encantadora pintura. Pintó esta historia en un cobre... con tal habilidad y arte, tal conocimiento y talento y más tarde permitió grabarlo en cobre que no se ha visto en Roma obra comparable y por ello fue vendida en más de doscientos Felipes de oro... Capturó de tal manera la esencia de la naturaleza que abrió los ojos de los pintores, no sólo en sus días sino (en esta materia especialmente) de los que vinieron detrás..."

Van Haecht también reprodujo esta pintura en *El estudio de Apeles* del Mauritshuis de La Haya, pero con la composición invertida (Fig. 3).

Bibliografía

- SANDRART, 1675, ed. 1925, p. 161.
 DROST, 1933, p. 80.
 WEIZSÄCKER, 1936, I, p. 183.
 WEIZSÄCKER, 1952, II, p. 41.
 KRÄMER, 1973, p. 157.
 ANDREWS, 1977, pp. 152-153."
 ANDREWS, 1985, pp. 187-188.

29. *La Santa Cena*

T. 133 × 108 cm.

Madrid, Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

1. MÜLLER-HOFSTEDE, 1970, p. 114.

En torno a una mesa circular, sentados unos y recostados otros, en amplio asiento sin respaldo, al estilo romano, nos presenta el pintor a Cristo rodeado de sus apóstoles, destacando el momento de la institución de la Eucaristía: "Tomó pan, lo bendijo, lo partió y dándoselo a los discípulos dijo: Tomad y comed, éste es mi cuerpo" (San Mateo, XXVI, 26-28).

La composición, que recuerda a la *Santa Cena*, realizada por el pintor para la catedral de Amberes, puede considerarse como un desarrollo del grabado de Van Veen de 1590, inspirado en el tratado de *De Arte Gymnastica* de Girolamo Mercuriales (Venecia, 1569), en cuya segunda edición aparece representado un triclinio con trece comensales. Sirvió de fuente de inspiración a Rubens para la ejecución de su *Santa Cena* de la Galería de Brera, tomando del cuadro de Madrid el motivo del discípulo predilecto reclinado sobre el hombro de Cristo, según opinión de Müller-Hofstede¹.

La obra estuvo atribuida a Vicente Carducho en los antiguos catálogos de la Real Academia, y considerada anónimo flamenco por Elías Tormo, pero Alfonso E. Pérez Sánchez, Labrada y Müller-Hofstede coinciden en que es obra de Otto Venius, fechada hacia 1592.

La tabla muestra la misma composición e idéntico colorido que el cuadro que aparece representado en el *Gabinete de Cornelis van der Geest* de W. van Haecht, en la pared derecha. Las coincidencias son tan grandes que muy probablemente se trate de la misma pintura.

La obra fue adquirida por Godoy y así consta en su colección: "Un cuadro de cinco pies de alto por cuatro de ancho, representa La Cena, autor escuela flamenca."

Bibliografía

SENTENACH, 1921, p. 209.

HERRERO, 1929, p. 45.

TORMO, 1929, p. 43.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 59.

LABRADA, 1965, núm. 752.

MÜLLER-HOFSTEDE, 1970, p. 114.



Cat. núm. 29

30. *Retrato de Jan Wildens*

T. 58,5 × 48 cm.

Madrid, Colección particular

1. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "En torno al caballero de la mano en el pecho", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1959, p. 193.

De frente, mirando al espectador, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y la mano apoyada en el pecho, con el dedo índice extendido, nos presenta el pintor este retrato, no desprovisto de originalidad y animación, tanto por la composición como por su contenido expresivo, muy acorde con el gesto. La actitud inclinada de la cabeza y el apoyo de la mano en el pecho, la conocemos en un autorretrato del mismo Rubens, en la casa del pintor en Amberes, y en el retrato realizado a Jan Brueghel de Velours con su familia del Instituto Courtauld de Londres (núm. 18). La mano así apoyada es afirmación del honor en los hombres de conciencia, como se presume en el *Caballero de la mano en el pecho* del Greco. "El hecho de poner la mano sobre el lado izquierdo del pecho se considera esencial, y que tal juramento constituía un privilegio reservado a personas de honra"¹. Aquí el índice extendido parece significar algo distinto y preciso, puesto que desplaza la atención del espectador hacia la derecha, hacia algo invisible que el pintor propone como punto de atención, acentuado por la mirada frontal. Es un retrato lleno de vida y simpatía, de una espontaneidad poco frecuente en la obra de Rubens.

El magnífico paisajista Jan Wildens nació en Amberes en 1568 y murió en 1653. Viajó por Italia y Francia, regresando a su ciudad natal en 1618. La influencia y colaboración con Rubens fue notable, copiándole en varias ocasiones. En su estilo puede apreciarse una visión apacible de la naturaleza, muy contraria al sentido dinámico del maestro.

El modelo fue utilizado por Willem van Haecht para el retrato de Wildens en el *Gabinete de Cornelis van der Geest* de la Casa de Rubens en Amberes (*Cat. núm. 26*), donde el artista aparece situado en primer plano, a la derecha, al lado de los pintores Frans Snyders y Heindrick van Balen, y otros personajes no identificados que estudian el globo terráqueo, con diversos instrumentos científicos a sus pies. Hasta que Held identificó a Wildens dentro de este grupo, se pensaba que se trataba del personaje arrodillado que aparece mirando el magnífico *Paisaje de invierno con cazador*, situado en lugar destacado, en el primer plano, del que era autor².

La actitud podría tener relación con algunas representaciones del filósofo Demócrito, tema tan frecuente en la iconología de la época.

Los repintes detectados recientemente en el cuadro, hacen sospechar que el retrato no fue muy del agrado de los herederos del artista, pudiendo observarse ciertos cambios en el mismo, como son la gola, sustituida por un cuello plano con encaje, y la actitud de la mano que aparecía oculta, en parte, por una capa a la manera napoleónica, cosa poco frecuente en la época. Estos añadidos, posteriores a Rubens, han sido eliminados en una restauración reciente, lo que ha permitido restituir la auténtica imagen del retrato realizado por Rubens, reproducido en el *Gabinete de Cornelis van der Geest*, dejándonos apreciar la calidad de las pinceladas de Rubens en zonas ocultas hasta ahora. Estas injerencias, ajenas

2. J. HELD, 1982, p. 42.



Cat. núm. 30

3. EXP. NUEVA YORK, Metropolitan Museum 1980, III, p. 371.

4. M. DÍAZ PADRÓN, *Catálogo*, I, 1975, p. 226.

5. *Portraits*, XIX, 1987, p. 200.

6. L. BURCHARD, 1963, p. 685.

7. H. Vlieghe, 1987, p. 201.

8. M. MAUQUOY-HENDRICKX, 1956, II, lám. 70.

9. J. DENUCE, 1932, p. 165.

a la pintura original, llevaron a algunos estudiosos, como Adler y Baetjer, a dudar de la autoría de Rubens³.

No parece probable la opinión de Held acerca de que el propio Rubens había sido el artífice de esta intervención, como había sucedido con la *Adoración de los Reyes* del Museo del Prado, repintada por él mismo veinte años después de su ejecución⁴, donde el añadido presenta la misma calidad que el resto de la pintura, cosa que no sucede en el retrato que estudiamos, donde la intervención, lejos de beneficiar, perjudicaba el ajuste de la imagen en el espacio. Los estudios de Vlieghe⁵ y los realizados recientemente por nosotros, permiten la inclusión de este retrato dentro del catálogo más exigente de la obra de Rubens.

Jan Wildens aparece retratado cuando tenía alrededor de unos treinta años, lo que hace fechar la obra en torno a 1616-1617, a su regreso de Italia, fechas en que trabaja con Rubens. La plasticidad de los colores y los ricos efectos de luz son propios de estos años. Larsen adelanta la fecha de ejecución a 1613-1614 y Held la sitúa hacia 1620-1624 respectivamente. Según Vlieghe, Burchard⁶ se dejó condicionar por el error de Van den Branden que asoció las fechas de la muerte de la mujer de Wildens con las del retrato de Rubens⁷.

La identificación del modelo de Jan Wildens fue posible gracias a los retratos semejantes de Van Dyck, con gola, junto a su mujer en el Instituto de Arte de Detroit; y solo en el Museo de Historia del Arte de Viena, en el Museo Nacional de Kassel y en el dibujo para el grabado de Pontius⁸. Otro, en el que aparenta mayor edad se encuentra en el British Museum de Londres.

Sin duda, el personaje gozaba del aprecio de sus amigos y de los coleccionistas, ya que aparece en lugar destacado en las galerías de pinturas de éstos y fue retratado por los maestros más prestigiosos de Amberes.

Hoy es posible seguir con precisión la historia externa de esta pintura, que fue en primer lugar, en 1653, propiedad de Jeremías Wildens, hijo del pintor⁹, figuró en las colecciones de J. Rump (Copenhague) y Pierpont Morgan (Londres-Nueva York), siendo expuesta en el Museo Metropolitano de Nueva York desde 1911, y vendida por la galería Sotheby's, Parke-Bernet, Nueva York, el 20 de junio de 1983, lote 55.

Bibliografía

- VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 685.
 EXP. BRUSELAS, 1910, núm. 319.
 ROOSES, 1910, p. 322.
 DENUCE, 1932, p. 165.
 VALENTINER, 1946, p. 159.
 GORIS-HELD, 1947, p. 30.
 ADLER, 1980, p. 13.
 BAETJER, 1980, I, p. 161.
 Vlieghe, 1987, pp. 200-201, núm. 157.

31. *La vanidad de la vida humana*

T. 65 × 105 cm.

Madrid, Palacio de Liria, Excmos. Sres.
Duques de Alba

1. APULEYO, *Metam.*, 4.

2. E. PANOFKY, 1969, fig. 1.

3. HELD, 1980, cat. núm. 214.

Al fondo de la estancia de amplias proporciones, destaca la figura de una niña alzando un recipiente de cristal del que sale una humareda, símbolo, según escribía Barcia, a principios de siglo, de los insaciables deseos del espíritu. Probablemente, pueda tratarse de la figura de Psiquis, personaje mitológico que obligada por Venus tuvo que recoger agua de una cascada del Hades, guardada por un dragón¹. El humo indicaría el origen infernal de las aguas. Adrian Vredeman de Vries tiene una escultura de Psiquis² con un vaso semejante y Held identificó un modelo muy parecido con Psiquis³. Dos amorfos, uno de ellos haciendo pompas de jabón, expresión de lo perecedero y fortuito de la existencia; y otro portando un cuadro con la faz de Jesús, con una inscripción a sus pies que dice: "Ego sum lux mundi: via, veritas et vita", completan la escena. El abigarrado conjunto de objetos y las distintas escenas contribuyen a transmitir el aspecto intrascendente de la vida. Entre aquellos destacan el brasero a la izquierda, la arqueta y la caja con las joyas, las ricas copas venecianas y flamencas, el nautilus, el back-gammon y los naipes, el bello pavo real, esculturas de Giambologna (*La Fuerza liberando a la Virtud del Vicio*) y de Leonardo (el caballo), y las cinco pinturas reproducidas (una con Demócrito y Heráclito). Es ésta una vanitas de distinta significación a tantas otras que proliferan en el siglo XVII español, en las que el tema fundamental es la propaganda estremecedora de las postrimerías humanas. En ella, Jan Brueghel nos muestra una imagen distinta. La fragancia de colorido, la belleza de las cosas, el pintoresquismo de las escenas, son regalos a la vista, más que invitación a la contrición del alma.

El trasfondo moralista está en la intención de la obra. La música es así una actividad frívola. Esto obliga a una reflexión. En la época, frecuentemente, la música se asocia a la pintura, trabajar al son de sus cuerdas se practicó desde muy atrás⁴, pero en este caso tiene una singular variante iconográfica. El violín es símbolo de la música utilizado por la belleza para seducir y hacer sucumbir al hombre a los placeres de la carne⁵. "Les violons sont principalement destinés pour les danses, bals, ballets, mascarades, sérénades, aubades, festins et autres joyeux temps"⁶. El vino, los juegos y la belleza están igualmente comprometidos con las vanidades en la pintura de los maestros del Norte⁷.

Los elementos utilizados nos son familiares, ya que muchos de ellos aparecen en los gabinetes de Jan Brueghel de Velours. La mayoría son alusivos a las cosas de la guerra, las ciencias y las artes. El fondo de arquetería abierta al campo es similar a la de *El Gusto* del Museo del Prado (núm. 1.397, *Cat. núm. 14*), de Jan Brueghel de Velours y a la de *El Oído, el Tacto y el Gusto* (núm. 1.404, *Cat. núm. 19*) también de Brueghel de Velours con participación de otros maestros de la época. De *El Tacto* se toman las armas, de *El Oído*, los instrumentos musicales, loros, relojes y músicos, de *El Olfato* el brasero y las flores y de *La Vista*, se toma lo mayor y más importante de la composición como corresponde a ese sentido primordial, además de las pinturas y objetos citados más arriba, de los

4. LEONARDO. DA VINCI, *Trattato*, 36.

5. A. P. DE MIRIMONDE, "La musique dans les oeuvres flamandes du XVII siècle au Louvre", *La revue du Louvre et des Musées de France*, 1963, p. 176.

6. H. J. RANPP, *Musique in atelier*. 1978, pp. 109-112.

7. I. BERGSTRÖM, *Dutch Still-life Painting in the seventeenth century*, Londres, 1956.

instrumentos científicos de medición, la lupa, el espejo... Los banderines y recipientes de *El Oído, el Tacto y el Gusto* del Museo del Prado son también aquí muy similares, lo que prueba la dependencia directa de las famosas tablas y lienzos de los sentidos del Museo del Prado, que conocería bien Jan Brueghel el Joven. No obstante, varía la posición del paisaje del fondo, ya que en los cuadros referidos es el palacio de Mariemont el que aparece representado, y en el que nos ocupa es una plaza de una aldea con gentes, divirtiéndose en una fiesta, con teatro, bufones, juglares, saltimbanquis...

La tabla de los duques de Alba estuvo siempre atribuida a Jan Brueghel el Viejo y Barcia⁸ sugirió, incluso, la participación de P. P. Rubens en las figuras. No obstante, y con ocasión de su estudio al tratar los fondos de pintura flamenca del siglo XVII en España, se propuso el nombre de su hijo, Jan Brueghel el Joven⁹, pintor destacado y sucesor de su padre en el cultivo de los mismos temas. Tiene una estrechísima relación con la versión de idéntico tamaño existente en la Galería Sabauda de Turín (*Fig. 105*) hasta el punto de repetir sus mismísimos detalles, salvo alguno como el del rostro de Cristo de perfil en vez de frente como está en el cuadro italiano.

Ertz atribuyó la tabla de Turín a Jan Brueghel el Joven¹⁰ y Jaffé la catalogó como obra de Jan Brueghel de Velours y Rubens¹¹. En la obra que exponemos los modelos son los propios de Rubens y de excelente calidad especialmente la ninfa. En cuanto al resto lo consideramos de Jan Brueghel el Joven, aunque las diferencias con su padre son a veces tan sutiles, cuando la ejecución es tan cuidada, que el motivo de confusión entre ambos estaba justificado.

8. A. M. DE BARCIA, 1911, núm. 15.

9. M. DÍAZ PADRÓN, 1976, t. VI, fol. 2.119.

10. K. ERTZ, 1984, t. I, núm. 234.

11. M. JAFFÉ, 1989, núm. 769.



Fig. 105
JAN BRUEGHEL DE VELOURS, *Vanitas*, Turín, Galleria Sabauda.



Cat. núm. 31

Al margen de estas consideraciones, se dio a conocer, en aquella ocasión, una réplica, sin asociar a la versión del palacio de Liria, también catalogada a nombre de Jan Brueghel de Velours, obra de excelente calidad que perteneció al pasado siglo a D. Mariano Fernández. Otra versión, perteneciente a la serie firmada por Brueghel y que pensamos sea de su hijo, fue de la colección Quiñones de León, embajador de España en París (Galería Charpentier, París 2-XII-1955, núm. 1.293); y una repetición poseyó, a principios de siglo, la colección Espinosa de los Monteros, que quizá, formara parte de la serie expuesta en la Hispano-Europea (núm. 80) ¹².

Otra tabla de idénticas características, publicada también por Ertz como obra de Jan Brueghel el Joven y que presenta elementos muy similares a la de la Casa de Alba, de formato más cuadrado, estuvo expuesta en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas ¹³ y figuró en la venta de Georges Petit en París (25-IV-1921, núm. 5) en cuyo catálogo —erróneamente según Ertz— las figuras de los putti y de la ninfa se atribuyen a Cassel (Kessel ?).

Fue adquirida por el duque Carlos Miguel en 1816 en Nápoles. Durante la guerra civil española se tuvo por perdida, siendo localizada, junto con otras del mismo origen, en 1948 en depósito en la embajada del Reino Unido de Madrid.

12. EXP. HISPANO-EUROPEA, 1892-1893, catálogo n.º LXXX.

13. K. ERTZ, 1984, t. I, núm. 238.

Bibliografía

BARCIA, 1911, p. 159.

DÍAZ PADRÓN, 1976, t. VI, fol. 2.119.

32. *La esposa e hija del coleccionista posando ante un pintor*

L. 98 × 137 cm.

Firmado: "TILBORCH F."

Copenhague, Statens Museum for Kunst, núm. 292

En una espaciosa sala, profusamente adornada con pinturas, un artista sentado ante un caballete realiza el retrato de una dama con su hija que le tiende una fuente con frutas. El pintor, de perfil, con la paleta y el pincel en la mano, parece dar los últimos toques al doble retrato.

Dos caballeros en pie junto al caballete parecen seguir el curso del trabajo artístico. Van elegantemente vestidos y tocados con sombrero. El que está de perfil lleva espada, una banda roja y un papel en la mano y parece contemplar el retrato con atención comparándolo con los modelos. Debe tratarse de su marido y padre, y dueño a la vez de la colección de pinturas representada. Indudablemente, Tilborch no ha pretendido reflejar aquí el estudio de un pintor sino la casa de un burgués flamenco que se ha hecho retratar con su familia y sus tesoros artísticos.

Se trata de un verdadero gabinete de pinturas en el que la influencia de David Teniers ha sido decisiva. La espaciosa sala con el ventanal a la izquierda y dos lienzos de pared visibles paralelos a la superficie del cuadro, cubiertos en su totalidad desde el suelo al techo por pinturas colocadas marco contra marco, en filas de igual altura generalmente, sigue fielmente el esquema compositivo de otras "galerías de pinturas" de Teniers, concretamente el utilizado en *Las galerías del archiduque Leopoldo Guillermo* del Estado de Baviera (núms. 1819 y 1841, *Cat. núm. 2* y Fig. 11). La perspectiva, de la pared diagonal con el ventanal, el suelo de tablones y el techo con vigas, sigue literalmente la de Teniers, que a su vez seguía esquemas anteriores que se remontaban a Vredeman de Vries.

Respecto de la primera obra citada de Teniers que figura en esta exposición (*Cat. núm. 2*), sólo varía la situación de los personajes, que allí están colocados a la izquierda en actitudes semejantes pero en posición invertida; además el modelo es un campesino en vez de una elegante señora con una niña.

También vemos aquí, aparte de la mesa o escabel con utensilios del pintor, otra mesa con algunos objetos que podrían representar esquemáticamente los elementos de lo que fueron las colecciones enciclopédicas tradicionales: el nautilus (concha exótica) como *naturalia* y *raritas*, cuyo pie de orfebrería es, como las piezas de cerámica, producto humano, *artificialia* y las esculturas a la vez símbolo del Arte y de la Historia, como lo son las pinturas que cubren la estancia. Una de las esculturas representa a Mercurio, aludiendo probablemente a la actividad comercial del dueño de la mansión además de a la tradicional relación de este dios con el desarrollo de las artes; la otra es un pequeño caballo de bronce.

Teniers en su afán de glorificar su oficio se había autorretratado de forma semejante ya en los años cuarenta, en vez de en un desnudo taller de pintor sin cuadros o con unos pocos sin marco —como eran los estudios en realidad— con una verdadera colección de pinturas terminadas, enmarcadas y colgadas, de manos diversas además de la suya que demostraban su afición artística y status social elevado que le permitía esas adquisiciones (*Cat. núm. 2*). Para Z. Zaremba



Cat. núm. 32

Filipczak este cuadro de *Teniers trabajando en una galería de pinturas* estaría al comienzo de una nueva fase del género: las galerías no enciclopédicas que fueron típicas de la segunda mitad del siglo XVII en Amberes y de las que esta pintura es un buen ejemplo.

Tilborch, como ya hemos citado, no representa aquí el taller o domicilio de un artista como ya hicieron notar Speth-Holterhoff¹ y Legrand², se trata de un pintor en el ejercicio de su profesión en la mansión de uno de sus patronos, con intención semejante a la de Teniers en el cuadro de Munich citado, reflejando la colección del archiduque Leopoldo Guillermo en su palacio de Bruselas. También aquí hay unos espectadores admirando su obra pero Teniers suele poner la pintura del caballete³, sin terminar o en primer estadio.

El pintor está vestido más ricamente de lo que lo debió estar normalmente cuando trabajaba. Como hizo notar Zaremba Filipczak, los artistas suelen representar así a los pintores de la segunda mitad del XVII⁴ soslayando el lado más vulgar o artesanal de su profesión. Para ellos estos retratos con el pincel en la mano establecían una analogía con los sabios pluma en mano y este parecido creaba una equivalencia entre las dos ocupaciones.

Las numerosas pinturas reproducidas no parecen sin embargo en este caso, como ocurre con las de Teniers, representar obras determinadas de autores de renombre, sino que reflejan obras desconocidas de los distintos géneros flamencos, salvo en un caso, que parece italiana. La mayoría de los cuadros parecen ser de mediados del siglo XVII y sólo hay dos característicos del siglo XVI.

Legrand cree que este tipo de pinturas representando gabinetes o galerías de coleccionistas las realizaría Tilborch a partir de 1666 en que fue encargado de vigilar las pinturas del castillo de Tervuren; como ya lo había hecho Teniers veinte años antes en el palacio de Coudenberg.

En la pared izquierda vemos arriba un retrato ecuestre con una composición idéntica a la del archiduque Leopoldo Guillermo de Jan van den Hoecke; se debería a un pintor influido además por los retratistas franceses, y a los lados un retrato masculino de tres cuartos y otro femenino a la moda de los cincuenta debido quizá al pincel del mismo Tilborch pues su estilo y rasgos son semejantes.

Debajo hay paisajes de la misma época, el de invierno a la izquierda recuerda mucho a los de Daniel van Heil y el contiguo a Louis de Vadder, ambos artistas de Bruselas como Tilborch (Tilborch había incluido paisajes de L. de Vadder en otros gabinetes como el de la colección Cook de Richmond en donde constan los nombres de los autores de los cuadros). Bajo ellos, dos paisajes panorámicos y montañosos tributarios de Joost de Momper pero de estilo más avanzado. En la fila inferior hay dos naturalezas muertas: un bodegón clásico flamenco con una mesa cubierta en parte por un paño con fuente de estaño con ostras, una copa de cristal veneciano, una jarra de cerámica alemana con tapa y un frutero al fondo, recuerda las composiciones de seguidores de Jan Davidsz de Heem, como P. de Ring, Coosemans o A. Benedetti. El bodegón de flores contiguo está casi oculto por un gran cuadro religioso apoyado en el suelo que parece italiano: *Una Sagrada Familia con San Francisco y Santa Catalina* parecida a las Sacras Conversaciones de Tiziano y Palma. Al lado, apoyado sobre él, hay un paisaje del mismo estilo y época de los anteriores que recuerda los de Vadder o d'Arthois.

1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 161.

2. F. LEGRAND, 1963, p. 165.

3. F. LEGRAND, 1963, p. 4.

4. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 295.

Respecto a la segunda obra de Teniers citada, la disposición de la sala es casi idéntica e incluso vemos que en la pared del ventanal hay un retrato oval de una dama con un elaborado tocado que ocupa el mismo lugar que el retrato también oval de Felipe IV de Velázquez en la *Galería del archiduque* de Teniers de Mú-nich.

En la pared del fondo, en la parte superior a la izquierda hay dos cuadros religiosos al lado del ventanal: *Las tres Marías con el ángel ante el sepulcro de Cristo* y debajo una típica *Madonna con el Niño* de un pintor flamenco del siglo XVI in-fluido ya por el Renacimiento italiano, recuerda composiciones de Gossaert, He-messen, Coeck y especialmente a una de Marinus en paradero desconocido ⁵.

Sobre la chimenea hay un interesante "interior" con un anciano erudito sen-tado ante una mesa con libros y otro en pie de aspecto campesino con bastón, que recuerdan los tipos y composiciones de D. Ryckaert III. La sala cubierta de pin-turas constituye un verdadero "gabinete". A la derecha hay otro interior con un joven, armas y gallardete rojo que deriva de composiciones de D. Teniers, como *El Cuerpo de Guardia* del Museo del Prado (núm. 1.812).

Debajo dos retratos pequeños de busto, masculino y femenino, y una serie de cuadros de pequeño tamaño, entre ellos varios paisajes y escenas de interior tra-tados con menos minuciosidad y de estilo poco personal.

En el suelo apoyados en la pared y en una silla hay varios cuadros de peque-ño tamaño junto al religioso ya citado. Todos ellos llevan marcos dorados de di-ferentes formas y distintos a los de los cuadros colgados, que son negros con un listón dorado. Este grupo de cuadros en desorden, alivia algo la monotonía de la composición y dan la impresión de proceder de otro salón por sus marcos dife-rentes (es un recurso muy utilizado por Teniers en sus galerías y que Tilborch copia). Uno de ellos es una escena al aire libre con figuras características de las composiciones de Teniers que Tilborch imitó muchas veces; al lado, en primer plano, una pintura de tema mitológico. Apoyado en el respaldo de la silla hay un retrato masculino típico del siglo XVI parecido a los de Hemessen que lleva un paño rojo plegado sobre el marco para protegerlo de la luz.

No faltan un perro, muy repetido por Tilborch en sus gabinetes, ya frecuen-te en los gabinetes de principios de siglo y un mono aherrojado como animal do-méstico. Este tipo de mono cargado de simbolismo, aparece en los gabinetes de Francken aludiendo al hombre esclavo de sus pasiones y de la ignorancia y Te-niers también lo utiliza en sus famosas series de monos.

En el cuadro, de tonalidades neutras y colorido armonioso, hay algunos to-ques de color brillante; los predominantes son el azul de los cielos de los paisa-jes y de los vestidos de la dama, y los rojos del vestido del mono, la túnica de la Virgen con Santos, el manto de la otra Virgen, el cortinaje, que encuadra el retrato, que realiza el pintor simulando imitar el de la Virgen con Niño, la gualdrapa del caballo, los toques dorados de la banda del caballero y de los marcos.

Este lienzo ingresó en el Gabinete Real de Curiosidades de Copenhague en 1791 en cuyo inventario consta (III, núm. 749). Según noticias de Spengler de ese año, la pintura venía de una sala de Christianborg, donde llegó en 1784 pro-cedente del Real Almacén de Muebles.

5. M. F. FRIEDLÄNDER, XII, 1972, fig. 160.

Bibliografía

- EXP. COPENHAGUE, *Catalogue of Old Foreign Paintings*,
Royal Museum of Fine Arts, 1951, p. 311,
núm. 701.
- OLSEN, "Et malet gallerie of Pannini Kardinel Silvio
Valenti Gonzaga's samling", *Kunstmuseets Aars-
krift*, XXXVIII, 1951 (Copenhague, 1952), p.
90.
- SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 61.
- LEGRAND, 1963, p. 165.

33. *Visita a una galería de pinturas*

L. 60 × 77 cm.

Madrid, Colección particular.

1. J. FOUCART, Catálogo de la exposición *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, noviembre de 1977 a marzo de 1978, p. 101.
2. EXP. LONDRES, *Jacobs Jordaens*, 1982, pp. 48 y 329, nota 8, lámina 24.



Fig. 106

ANTON VAN DYCK, *La Piedad*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 107

JACOB JORDAENS, *El regreso de Egipto de la Sagrada Familia*, Berlín, Museo Dahlem.

Esta composición está dentro de la tradición de la pintura de gabinetes de la escuela de Amberes, de la familia Francken, y recuerda especialmente a los del holandés Palamedes y a los de C. van der Lamén de quien fue alumno Hieronymus Janssens de 1636-1637. Sus elegantes personajes, su delicado colorido y su factura son típicos de ese "pequeño maestro" y su antigua atribución a Gonzales Coques, su rival en Amberes, se debe a sus concomitancias de temas y estilo así como a lo poco frecuente que es este género en Janssens. Sus temas predilectos, en los que anuncia a Watteau, fueron banquetes, conversaciones galantes y bailes de alta sociedad, pero también realizó algunos raros gabinetes de pinturas de los cuales cita el Dr. Foucart cinco —dos en el Museo del Louvre— uno de los cuales es el que exponemos, que él atribuye a Janssens en vez de a Gonzales Coques¹.

La escena se desarrolla en un salón con piso y techo de madera, cuyas paredes están tapizadas de cuadros. La puerta entreabierta a la derecha deja ver un paisaje urbano. Una pareja elegantemente ataviada acompañada de una dama, quizá de compañía, visita la galería de pinturas. El marchante muestra una *Virgen con Niño* de Van Dyck al hombre que la contempla con un sombrero en la mano. La dama apoya la mano sobre la de su marido y mira de frente al espectador avanzando un pie, gesto y escarpín son muy característicos de Janssens.

Las pinturas llenan las paredes sin dejar hueco alguno e incluso cubren la embocadura de la chimenea y parte del parqué. Pueden reconocerse muchos de sus autores que son flamencos en general. De izquierda a derecha empezando por el ángulo superior izquierdo pueden verse sobre la chimenea *Una aldea con campesinos* de David Teniers el Joven en un paisaje de Lucas van Uden, con el que colabora a menudo; a su derecha *La Piedad* de A. van Dyck, que es idéntica a la del Museo de Historia del Arte de Viena (Fig. 106). *La Piedad* del Museo del Prado es igual pero no tiene angelito que llora a los pies de Cristo. Probablemente esté tomada de un grabado de la pintura de Viena ya que la composición está invertida, como también sucede en otros cuadros de este lienzo. A continuación *Un bodegón flamenco* con frutas y flores propio del círculo de Jan Davidsz de Heem y *El regreso de Egipto de la Sagrada Familia* de Jacob Jordaens. Esta pintura es exacta a la del Museo Dahlem de Berlín (T. 63 × 50 cm.) (Fig. 107) posterior según R. A. d'Hulst al otro original de Jordaens del mismo tema e idéntica composición del Museo de Arte de Rhode Island, Providence (L. 75 × 55 cm.), salvo por la inclusión de unos ángeles volando que no aparecen en la pintura de Berlín, ni en su copia por Janssens². Colgados de la repisa de la chimenea vemos tres pequeños paisajes; del situado a la izquierda sólo se ve un fragmento, los otros son dos pinturas típicas de Jan Brueghel de Velours. La de la derecha tiene un molino, y es muy parecida a la del Museo de Dresde de 1611 (núm. 686) que es también reducida (T. 26,5 × 37,5 cm.), pero la composición está invertida. Presenta relación con los paisajes del mismo pintor del palacio



Cat. núm. 33



Fig. 108

DAVID TENIERS EL JOVEN, *La operación quirúrgica*. Budapest, Szépművészeti Museum.



Fig. 109

ANTON VAN DYCK, *Virgen con Niño*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Fig. 110

PEDRO PABLO RUBENS, *Huida a Egipto*, Kassel, Museo.

Spada de Roma (núm. 138) y de la vieja Pinacoteca de Munich (núm. 1.892) también de 1611, con un dibujo del Museo Metropolitano de Nueva York y con una pintura del Museo de Schwerin (núm. G 23). Siguiendo hacia su derecha: un *Interior con músico tocando la cornamusa* y campesinos al fondo de David Teniers; otro interior del mismo pintor, *El pedicuro o la operación quirúrgica* que sigue el mismo esquema compositivo de las pinturas de Teniers del Museo de Kassel, Museo de Amiens, Museo Szépművészeti de Budapest (núm. 565, Fig. 108) y de la colección Martin Asscher; un paisaje característico de Jan Brueghel de Velours con grandes árboles en el centro y varios jinetes que recuerdan mucho al del mismo tema del Museo Wellington (inv. 1640-1948, núm. 138) y es casi igual al de la colección del barón Coppée de Bruselas y a la *Vuelta del mercado* del Museo de Hannover. Al lado de la puerta un florero que recuerda los de J. van Kessel. Debajo un *San Juan Evangelista*, un retrato masculino y *Una Sagrada Familia con ángeles* en su interior, de un seguidor de Rubens de la segunda generación, y dos pequeños paisajes que parecen de la segunda mitad del siglo XVII por el tratamiento avanzado de la composición y de la luz. En el suelo, apoyado en el respaldo de una silla está *La Virgen con Niño* de A. van Dyck que es admirada por el coleccionista. Es la pintura situada en lugar preferente y la cortina que vemos recogida en la parte superior —que se empleaba para proteger las obras de la luz— da idea de su importancia.

Hay muchas versiones de esta composición, pero las del Museo Fitzwilliam de Cambridge (Inglaterra) y las de la Galería Dulwich College de Londres son consideradas por Larsen como las originales de las restantes réplicas (catálogo de 1988, II, núms. 646 y 647, respectivamente). La representada aquí no es idéntica a ninguna de las otras réplicas conocidas y a la que más se parece es al original de Museo de Dulwich en la postura de la cabeza de la Virgen y en el cabello y la mano del Niño que agarra el vestido de su madre; pero, en cambio no tiene los destellos que aparecen en nuestra copia y que, sí tiene la del Museo de Cambridge (Fig. 109). Apoyado sobre el marco de esta pintura vemos otro paisaje, con una torre sobre un monte y una vista de mar con barcos a la derecha, de Jan Brueghel el Viejo muy parecido al del Museo de Dresde: *Llamamiento de los apóstoles Pedro y Pablo* (núm. 1.722, núm. A. 328) pero tiene menos figuras. Hubo una variante libre de esta composición de Joost de Momper, cuyas figuras son de mano de Jan Brueghel, que perteneció a la Galería de P. de Boer de Amsterdam. También en el suelo, y apoyado en el marco del cuadro de Van Dyck, hay otro interior de “taberna” o “cocina” de Teniers, de esa época, cuyo original se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Al lado, un cuadro ovalado de Jan Brueghel que representa un “paisaje con un carro y jinetes”, que es muy parecido al paisaje firmado por este pintor en 1603 del Museo del Prado (núm. 1.433), pero el del Museo es rectangular, la vista es menos panorámica y la composición está invertida. Recuerda también mucho al de la Galería de Dresde (núm. 881), firmado y fechado dos años después que el del Prado.

Por último, sobre una silla a la derecha vemos una pequeña *Huida a Egipto* de P. P. Rubens (Fig. 110). El boceto de la Fundación Gulbenkian de Lisboa (núm. 78, Fig. 111), realizado por Rubens hacia 1625, según Glück, o la tabla

realizada con anterioridad, en 1614 del Museo de Kassel son de pequeño formato y las medidas parecidas a las del cuadro reproducido, aunque aquí la composición esté invertida. Janssens debió tomarlo del grabado (Hind, núm. 7) según el dibujo del British Museum de Londres, realizado por Rubens, hacia 1630-1635 según opinión de Held y Burchard d'Hulst³.

3. J. HELD, 1980, núm. 333.



Fig. 111

PEDRO PABLO RUBENS, *Huida a Egipto* (boceto), Lisboa, Fundación Calouste Gulbekian.

Bibliografía

FOUCART, Catálogo de la exposición *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, noviembre de 1977 a marzo de 1978, p. 101.

34. *Familia de Amberes en la intimidad*

L. 61 x 81 cm.

Barcelona, Colección particular.

Dos caballeros sentados ante una mesa son atendidos por un criado que con un plato de peltre les sirve vino en copa y por una sirvienta con cofia.

En primer plano, a la derecha, una dama elegantemente ataviada alarga el pie derecho para que un hombre vestido con cierto lujo, rodilla en tierra, se lo mida. Es rubio, corpulento y sus mangas acuchilladas dejan ver la amplia y blanca camisa. Estos detalles de lujo resaltan la posición relativamente elevada de este artesano.

La estancia es propia de una familia burguesa flamenca acomodada y no es tan lujosa como muchas representadas por Gonzales Coques. A la izquierda, una ventana alta con reja deja pasar la luz del atardecer que ilumina moderadamente la sala y más intensamente el cielo azul cubierto casi totalmente de nubes que vemos a través de la puerta derecha. En la pared del fondo se ven tres cuadros muy juntos de marcos idénticos; dos paisajes de la segunda mitad del siglo XVII y el tercero es un interior con José asediado por la mujer de Putifar. Debajo un escritorio o papelera de marquetería con cajones enmarcados en ébano, sobre el que hay tres objetos de peltre.

La mesa redonda del centro está cubierta por una alfombra oriental de un rojo claro luminoso encima de la cual hay un plato de peltre con algún manjar, una jarra de cerámica y una copa con vino tinto. Sobre la mesa rectangular, visible en parte a la izquierda, que está cubierta por un raso azul, hay un cesto con objetos diversos, quizá joyas o aderezos y un cuerno; al lado en el suelo un recipiente de bronce o enfriador con dos botellas.

Dentro de una tonalidad general beige/marrón que envuelve la estancia y de un discreto claroscuro vemos iluminarse los rostros de los protagonistas y destacarse el blanco luminoso de los cuellos y puños, el amarillo pálido de la falda de la dama, el rojo anaranjado de la alfombra —recurso utilizado frecuentemente por Coques— y el dorado del enfriador.

Los rasgos de los rostros de los personajes con excepción de los dos sirvientes que permanecen en la penumbra, están bien estudiados y diferenciados constituyendo un verdadero retrato de grupo, en los que era tan hábil Gonzales Coques, probablemente encargado por los señores de la casa, el caballero ataviado de negro y la dama que son los únicos que miran al espectador. El perrito que ladra al visitante da una nota más de realismo a esta instantánea de una familia burguesa en la intimidad de su hogar.

Este cuadro de sociedad es más una escena de género y un retrato de grupo que un verdadero “gabinete”, ya que aquí las pinturas constituyen un elemento decorativo accesorio y no fundamental como sucede en los anteriores gabinetes que se exhiben, pero creemos merecía la pena incluirlo en esta exposición puesto que refleja perfectamente el estilo realista o intimista y la manera delicada y hábil de este pintor de Amberes que es uno de los más representativos pintores flamencos de gabinetes de la segunda mitad del XVII.



Cat. núm. 34

CH. E. BISET,
W. S. VON EHRENBURG,
J. JORDAENS,
T. BOEYERMANS,
C. DE HEEM,
P. BOEL,
J. COSSIERS,
PH. A. IMMENRAET,
R. VAN DEN HOECKE

35. *Gabinete de pinturas
con el escudo de
la Guilda de San Lucas*

L. 141 × 263 cm.

Firmado:

"W. S. VON EHRENBURG
anno 1666" y varias firmas más de
diferentes pintores.

Munich, Alte Pinakothek.

Bayerische

Staatsgemäldesammlungen,
núm. 896.





Este gran lienzo representa una espaciosa sala ricamente decorada por multitud de diversas pinturas, encuadradas por una *boiserie*, que cubren la totalidad de los muros visibles e incluso el techo. Tiene una intensa iluminación que proviene de los ventanales y la puerta situados a la izquierda, como es habitual en los tradicionales gabinetes flamencos.

La amplitud de la sala, su decoración en madera con pilastras rematadas con capiteles jónicos, los casetones en el techo que enmarcan las pinturas, las guirnalda de bronce dorado sobre la puerta, y el ajedrezado mármol del pavimento, dan una sensación de opulencia mucho mayor de la habitual en los gabinetes de pintura de la primera mitad del siglo XVII.

En este espectacular y gran gabinete es apreciable, sin embargo, la influencia de las galerías de pinturas de Teniers, ya que adopta la innovación de identificar claramente los autores de las pinturas, no sólo por su estilo y temática característicos, sino por incluir su firma en varios de los cuadros representados. Constituye una obra muy especial, pues es fruto de la colaboración de diversos pintores de Amberes, como lo fueron —salvando las distancias— los dos grandes lienzos de los sentidos de Jan Brueghel de Velours, realizados por los mejores pintores de la ciudad de Escalda cincuenta años atrás, cuyas réplicas del Museo del Prado exponemos.

En efecto, es opinión comúnmente admitida que las pinturas son todas obras originales de diversos pintores, que no existen fuera de este lienzo, cosa que no ocurre con todas las representadas en los lienzos de Brueghel del Prado, en que algunas son obras conocidas de Rubens o de Pieter Brueghel el Viejo.

Otra diferencia con los gabinetes de Brueghel es que, no sólo hay personajes alegóricos, sino que éstos conviven con los personajes reales de Amberes de mediados de siglo.

Además no faltan en esta obra las tradicionales alusiones alegóricas claramente conectadas con la importancia de la Pintura, que aparece en persona con sus atributos rodeada de los personajes mitológicos relacionados con ella, ni los *amateurs* o aficionados al arte que están representados aquí por los personajes ataviados según la moda de la época.

Todos los datos apuntan a que este cuadro, que reunía las obras originales de varios pintores de Amberes, estaba destinado a la nueva sede de la Guilda de San Lucas, en La Bourse, el gremio de los artistas de esa ciudad. El escudo de esa corporación está situado en un lugar preeminente, en el medallón en relieve sobre la chimenea y el cuadro está fechado el mismo año en que otros pintores locales donaron pinturas para esos nuevos aposentos.

Otro factor en favor de esta hipótesis es la aparición entre los personajes alegóricos situados en primer plano a la derecha, de la Poesía al lado de la Pintura, que debe relacionarse no sólo en el sentido simbólico, sino con el hecho de que tanto la Guilda de San Lucas como la Cámara de Retórica de los *violieren* ocupaban el mismo edificio y muchos pintores eran miembros de ambas corporaciones.

Zaremba Filipczak argumentó en este sentido que ésta era la única pintura existente que coincidía con la descripción de lo registrado en el inventario de 1748 de la Guilda: "Item, una gran sala cuyas decoraciones y techo consisten en

pinturas de maestros diferentes". Sin embargo, debió existir otra pintura semejante que continuaba allí en 1748, pues nuestra pintura figuraba desde cerca de treinta años antes en el inventario de la Galería Electoral de Düsseldorf de 1719 (núm. 133). La pintura descrita en la Guilda (y quizá esta misma) debió estimular a los pintores para pintar otras obras de estas características recogidas en inventarios de Amberes y de las que han llegado hasta nuestros días una decena de ellas, siendo ésta la de fecha más antigua.

Son notables en esta obra, no sólo los cuadros contenidos en ella, sino las diversas figuras que animan la escena. Hay nada menos que nueve personajes no ficticios, ataviados a la moda de mediados del siglo XVII y además, a la derecha, en primer plano, un grupo de personajes alegóricos, semidesnudos, que contemplan y casi conviven, confundándose, con los del gran cuadro. La diferencia entre los dos grupos de personajes es evidente, no sólo por su carácter y apariencia, sino también por su factura, pues son indudablemente obra de un pintor distinto del que hace los personajes contemporáneos.

Los personajes reales son un caballero que recibe a una dama en el umbral de la puerta y otros dos caballeros que conversan con otra dama ante un bodegón que les muestra un joven criado; todos ellos con vestidos elegantes de bello colorido, especialmente los de las damas, que contrastan con los tres hombres sobriamente ataviados, situados ante una mesa cubierta de libros, dibujos y esculturas. Las figuras están pintadas con destreza y por sus rasgos acusados se piensa que varios de ellos son verdaderos retratos; están atribuidos a Charles Emmanuel Biset por su semejanza con los de la única obra documentada de este pintor, *La leyenda de Guillermo Tell*, representada en la Guilda de San Sebastián, de Amberes. Concretamente mantienen esta tesis Speth-Holterhoff¹, Legrand² y Filipczak³, y en cambio los atribuyeron a Gonzales Coques, Frimmel y Win-
ner.

Los tres burgueses que, vestidos de oscuro, conversan ante una mesa al fondo, han sido identificados por Speth-Holterhoff⁴. El del centro, que lleva un crucifijo en la mano, con Hendrick van Halmale, burgomaestre de Amberes por el parecido con su retrato de Pieter Thys destinado a la Cámara de los Pintores, actualmente en el Museo de Amberes, y los otros dos por su relación con sus retratos del libro de Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet* (1661). El de la izquierda, de rostro alargado y nariz grande, correspondería al pintor Gonzales Coques, decano en 1666 de la Guilda de San Lucas, y el de la derecha Pieter Verbruggen, escultor afamado nacido en Amberes en 1609. La presencia de estos tres miembros distinguidos de la Guilda, corroboraría una vez más que esta pintura fue ejecutada con intención de ofrecerla a la corporación de San Lucas de Amberes.

Volviendo a los personajes alegóricos visibles a la derecha, semidesnudos, son fácilmente reconocibles: Apolo con su lira, inspirador de las Artes y aquí de la Pintura y del Dibujo representados respectivamente por la dama con la paleta y por el *putto* o geniecillo alado sentado dibujando; Mercurio, dios del comercio y protector de las artes, a la derecha, parece mostrar la pintura al *putto* que tiene a su lado. Este dios tan importante para el desarrollo y comercialización de las artes podemos verle en muchos de los gabinetes de pinturas del primer tercio del XVII (véase *Las Ciencias y las Artes* de Adriaen van Stalbeemt, *Cat. núm. 25*). Para

1. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 185.
2. F. C. LEGRAND, 1963, p. 104.
3. Z. ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, p. 156.
4. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 189.

5. M. WINNER, 1962, p. 160.

Winner la Poesía personificada por la dama situada entre Apolo y la Pintura aludiría a la inestimable fuente de inspiración que representa para el arte pictórico, y todo el grupo alegórico simbolizaría la enseñanza y el aprendizaje de este arte⁵.

Este grupo de figuras tan diferentes a las restantes, tienen el estilo inconfundible de Jacob Jordaens, a quien han sido atribuidas desde hace más de doscientos años en el catálogo de la Galería Electoral de Düsseldorf, redactado por Pigage en 1778. El cuadro representa también una escena relacionada con la Pintura, concretamente con su invención en la antigüedad.

La escena representa el momento en que el rey Candaulus muestra en secreto su mujer a Gyges, capitán de la guardia. Plinio había incluido en su *Historia Natural* a "Gyges Ludum in Aegypto" en la sección que se refería al origen de la pintura y otras invenciones y ello dio lugar a que muchos escritores, entre ellos Cornelis de Bie en su obra citada de 1661, confundiera el poeta romano Gyges Ludum, al que Plinio se refería, con el rey de Libia, Gyges que había asesinado a su predecesor Candaulus. En este mismo error incurrió Jordaens que es también autor indiscutible del cuadro, y que ya había tratado este tema de manera similar en 1647 en la obra perteneciente al Museo de Estocolmo. En el cuadro vemos a Candaulus junto a Gyges mostrándole a su mujer en el momento que ésta se desnuda para acostarse, con el fin de que admire su belleza. La paleta estaría colocada cerca de Gyges para que la reciba como instrumento de trabajo según Winner⁶.

6. M. WINNER, 1962, p. 161.

Speth-Holterhoff pensaba que este lienzo podría representar la Cámara de los pintores en la Bourse, cuyas paredes y techo estaban decoradas con pinturas de artistas que eran o habían sido miembros de esta corporación. Pero aunque Van den Branden, en la descripción que hace, en el siglo XIX, de la Guilda cita obras de Rubens, Boeyermans y Jordaens, lo cierto es que ni los cuadros que él describe, ni los dos únicos que han llegado hasta nosotros, de los que estaban en la Guilda y hoy se hallan en el Museo de Amberes, aparecen en el lienzo que estamos examinando.

Los catálogos de la colección del elector del Palatinado en Düsseldorf de 1719, 1750, 1760 y 1766 describen este gabinete escuetamente como "una galería fingida en la que cada pintura está pintada por un pintor diferente" hasta llegar al catálogo razonado citado de Pigage que lo describe detalladamente.

Nadie duda actualmente que la hábil decoración arquitectónica que da una gran sensación de profundidad se debe a Wilhelm von Ehrenberg, pues aparte de que realizó en colaboración con otros pintores varias obras de este tipo, de las cuales algunas han llegado a nosotros y otras conocemos por los inventarios antiguos, es el único al lado de cuya firma aparece una fecha (1666). Van den Branden fue el primero que se la atribuyó citando esta galería de varios maestros bajo su nombre⁷. Jantzens en su obra dedicada a las pinturas de arquitectura le atribuye también la arquitectura decorativa de este gabinete⁸.

7. VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 876.

8. H. JANTZENS, 1910, p. 48.

En este gabinete es inusitada la importancia del techo que está cubierto con pinturas enmarcadas dentro de casetones octogonales. Estas no son originales como las que cubren las paredes, sino que reproducen bocetos de las realizadas por Rubens para la iglesia de los jesuitas de Amberes, San Carlos Borromeo, que

ardieron con la iglesia en 1718. No se sabe qué artista copió estas obras de Rubens, aunque Speth-Holterhoff las atribuyó a Ehrenberg por su semejanza con las pinturas del techo de la pintura firmada por él en 1667, *Interior de la iglesia de los jesuitas de Amberes* de los Museos Reales de Bruselas⁹, J. R. Martín hizo notar el valor documental de este lienzo de Munich porque tres de los modelos de Rubens aquí reproducidos no existen ya¹⁰, y se conocen gracias a los treinta y cinco dibujos realizados por el holandés Jacob de Witt entre 1711 y 1712, y alguno de los bocetos preliminares en grisalla de Rubens que se conservan. Los temas enmarcados en casetones y separados por una bóveda, que sugiere el interior de la iglesia de Amberes, son los siguientes:

1) *Santa Cecilia* (modelo en la Academia de Bellas Artes de Viena); 2) *La Coronación de la Virgen* (modelo en el Louvre); 3) *San Jerónimo* (modelo en la Academia de Bellas Artes de Viena); 4) *El sacrificio de Noé* (boceto en grisalla en el Ashmolean Museum de Oxford); 5) *Martirio de Santa Lucía* (modelo en el Museo de Quimper); 6) *Santa Ana y la Virgen*; 7) *La elevación de la Cruz*; 8) *Moisés rezando entre Aaron y Hur* y en el luneto de la bóveda es visible el 9) *Bautismo de Cristo*.

Las pinturas enmarcadas en los muros y colocadas en el suelo son:

10) *Incendio de la iglesia de los jesuitas de Amberes* (?). Pigage reconoció esta iglesia como la de los jesuitas destruida por el fuego en 1718 de donde proceden los originales de Rubens copiados en el techo de esta pintura. Es dudoso pues tendría que tratarse de otro incendio anterior ya que la pintura data de 1666 y no se han apreciado repintes con las radiografías.

11, 12, 13 y 14) *Paisajes*. Son muy apaisados, con fines simplemente decorativos y parecen todos del mismo pintor, seguramente de un pintor de Amberes y probablemente de Philip August Immenraet, pues recuerdan a los de Lucas van Uden, que ya había muerto en estas fechas e Immenraet era alumno suyo. Además este pintor colaboró en otros gabinetes semejantes con Ehrenberg y Bisset y aquí sólo firma en un paisaje semioculto (núm. 28).

15) *Bodegón con frutas*. Firmado: C. de Heem. Esta naturaleza muerta con fondo de paisaje, de Cornelis, ha sido atribuida frecuentemente a su famoso padre y maestro Jan Davidz de Heem, pues su estilo es muy parecido. Aparte de las frutas del cesto, sobre el tablero de piedra hay varios objetos de orfebrería, vasos y tazas cincelados, característicos de sus composiciones.

16) *Cupido*. Firmado P. T. La figura del amorcillo rubio se destaca sobre el cielo azul. Speth-Holterhoff la atribuyó a Philippe van Immenraet porque la segunda inicial del monograma podría haber sido una "I". Grüterich lo relacionó con la pintura de Viena atribuida a Jan van Yperen (1617-1680) de este tema, admitido en la Guilda de Amberes desde 1639. La composición es muy parecida a *El Amor* de Van Dyck del Museo de Düsseldorf y creemos razonable atribuirlo a su seguidor Pieter Thys, a cuyo estilo responde, aunque sea algo más abocetado de lo usual.

17) *La Anunciación*. Para Speth-Holterhoff inspirada en la pintura de Rubens de este tema del Museo de Historia del Arte de Viena. Podría derivar del grabado de Schelte Bolswert de ese pintor¹¹ y la composición equilibrada está más próxima al grupo de pintores de la generación posterior.

9. S. SPETH-HOLTERHOFF, 1957, p. 187.

10. J. R. MARTIN, 1968, p. 38.

11. M. ROOSES, II, p. 185, núm. 143.

12. BRUYN, 1988, p. 124.

18) *La Caridad*. Esta composición, típica de la escuela de Rubens, Grüterich la relaciona con *La Virgen con Niño* del Prado (núm. 1.496) atribuida a Jan van Yperen, actualmente identificada como obra de Quellinus¹². Su parecido es indudable, pero su estilo es diferente y recuerda más al característico de Pieter Thys.

19) *Venus y Adonis* en un bello paisaje. Los modelos recuerdan a los de Jan van den Hoecke, pero éste había fallecido en 1651.

20) *Aves y mamíferos*. Firmado P. B. Composición típica en diagonales de Pieter Boel, excelente pintor animalista. Estos animales de carga y domésticos aparecen como hizo notar Grüterich en el *Orfeo* de este pintor que perteneció a la Galería de San Lucas de Viena.

21) *Diana y Acteón*, firma, incompleta "Co. SII". Pigage leyó la firma como Jan Cossiers o Cosins en 1778 y Grüterich en su tesis doctoral la da por desaparecida. Puede verse en el ángulo inferior izquierdo claramente varias letras y trazos, que seguramente responden a la firma de Jan Cossiers, discípulo de Cornelis de Vos, al que se conoce mal por ser escasa su obra, pero cuyo estilo vigoroso es apreciable, así como la influencia en él de Jordaens.

22) *Batalla*. Próximo a las pinturas de Pieter Snayers y P. Meulener, Grüterich creyó que sería de algún seguidor de ellos, pero podría ser del mismo Snayers, dada su calidad y que en el año en que se realizó la pintura, todavía vivía.

23) *Marina*. Una nave cerca de la costa desde la que se acerca una barca a remo. El estilo recuerda a Bonaventura Peeters, uno de los pocos y el mejor de los pintores flamencos de marinas, pero como había muerto cuando este cuadro se realizó, Grüterich cree que lo debió de pintar su hermano y discípulo Jan Peeters maestro de la Guilda desde 1645.

24) *Baco y Ariadna*. Bacantes y faunos rodean a Baco, uno de ellos le escancia vino; a su lado Ariadna, que abandonada por Teseo en Naxos se casa con él. Grüterich relaciona esta composición con una *Bacanal* y un *Sileno ebrio* de Jan Thomas Yperen. Tiene más concomitancias con obras de Jan van den Hoecke. La figura de la bacante yacente está tomada de Tiziano, a través de Van Dyck.

25) *Adoración de los pastores*. Firmado P. T. Tanto Speth-Holterhoff como Winner mencionan a Pieter Thys como posible autor de esta pintura por las iniciales del monograma. Sin embargo, esta composición se parece mucho más a las del pintor Johann Boeckhorst, conocido en Amberes como Lang Jan, donde fue admitido como maestro en la Guilda de San Lucas en 1633 y vivió hasta su muerte. Tanto los personajes característicos y sus actitudes movidas y algo forzadas así como los fondos con columnas acanaladas son típicos de sus pinturas. Sin embargo, aunque esta composición no es característica de Thys, nos inclinamos a considerarle su autor, ya que los rasgos de los rostros, a pesar de ser algo más exagerados, son propios de su estilo, y la firma es idéntica a la utilizada en *Cupido* (núm. 16).

26) *Sátiro y Ninfa*. Firmado P.V.I. (La P y la V unidas). Speth-Holterhoff creyó que el asunto era Júpiter y Antiope, y el pintor Philip van Immenraet, inspirado en obras de Rubens. Se parece mucho a *Júpiter y Antiope* de Van Dyck del Museo de Bellas Artes de Gante y un monograma igual ha sido identificado en el *Monogrammist Lexika* de Bruillod y Nagler como de un pintor de historia del

círculo de ese pintor. La P se refiere al nombre propio, la V al apellido y la I al inventor.

27) *Paisaje de invierno*. Casi oculto por tres personajes. Recuerda, señala Grüterich, paisajes con personajes sobre el hielo de Denis van Alsloot, pero por las fechas y el estilo más avanzados sólo puede ser obra de un seguidor.

28) *Paisaje italianizante*. Firmado P. A. J. (Philip Avgust Immenraet). Fue admitido en la Guilda de San Lucas en 1641, colaborando en los fondos de paisaje con pintores de Amberes como Gonzales Coques, Biset y Ehrenberg. Con estos dos últimos realizó conjuntamente algún gabinete parecido a éste.

29) *Gyges y Candaulus*. Aunque no está firmado, por su estilo inconfundible ha estado atribuido siempre a Jacob Jordaens, desde el catálogo mencionado de la colección de Düsseldorf redactado por Pigage. Este pintor trató este asunto de forma parecida en su obra del Museo Nacional de Estocolmo (núm. 1.159), aunque éste es más abocetado.

30) *Bodegón con pescado*. Firmado en el marco: P. B. (Pieter Boel). Es una pintura de brillante colorido propio de este excelente pintor de bodegones y animales. Sus cacharros de metal son característicos así como su composición. Grüterich mencionó su indudable relación con el cuadro del Prado (núm. 1.366) del mismo tema (Fig. 112).

31) *Paisaje con campamento*. Aunque no está firmado, Speth-Holterhoff no dudó en atribuir esta pintura a Robert van den Hoecke por sus características; el tema, las figuras elegantes y cuidadas, el paisaje del esbozado del fondo son habituales en sus obras. Existe una muy similar en la Galería Nacional de Londres y otra dentro del gabinete de pinturas de Gillis van Tilborch del Museo de la Universidad de Lawrence (Kansas).

32) *Las hijas de Cecrops descubren a Erictonio*. Firmado "Boeyermans". La composición está inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio. Describe el momento en que las hijas de Cecrops encuentran a este niño monstruoso con cola de pescado en vez de piernas. Está pintado con el estilo personal y refinado de Theodoro Boeyermans, artistas de Amberes de la órbita de Van Dyck.

33) *Paisaje con arquitectura*. Firmado y fechado "V. S. von Ehrenberg, anno 1666". Una plaza con un pórtico con columnas, donde una reina rodeada de sus damas de honor recibe a una comitiva que le rinde homenaje. La aportación de este magnífico pintor de arquitectura debió ser más importante que la realización de este pequeño cuadro, pues además de ser el cuadro situado más cerca del espectador, es el único que lleva fecha al lado de la firma. Recordemos que W. van Haecht colocó de forma semejante su *Danae* en el *Gabinete de Cornelis van der Geest*.

Alrededor de veinte pintores, algunos todavía no identificados, han intervenido en este espectacular gabinete, en el que los diferentes géneros están representados dando una sensación de unidad dentro de los diversos estilos. La habilísima utilización de la luminosidad y la técnica abocetada en general, adoptada por los artistas en las pinturas del fondo, junto con la perspectiva arquitectónica, producen una moderna impresión de profundidad espacial, pero la soltura de la ejecución dificulta la seguridad en la atribución de las pinturas no firmadas.

Para terminar el estudio de este cuadro se podría citar el elogio que Speth-

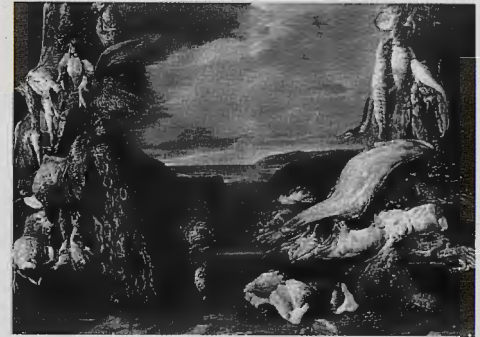


Fig. 112

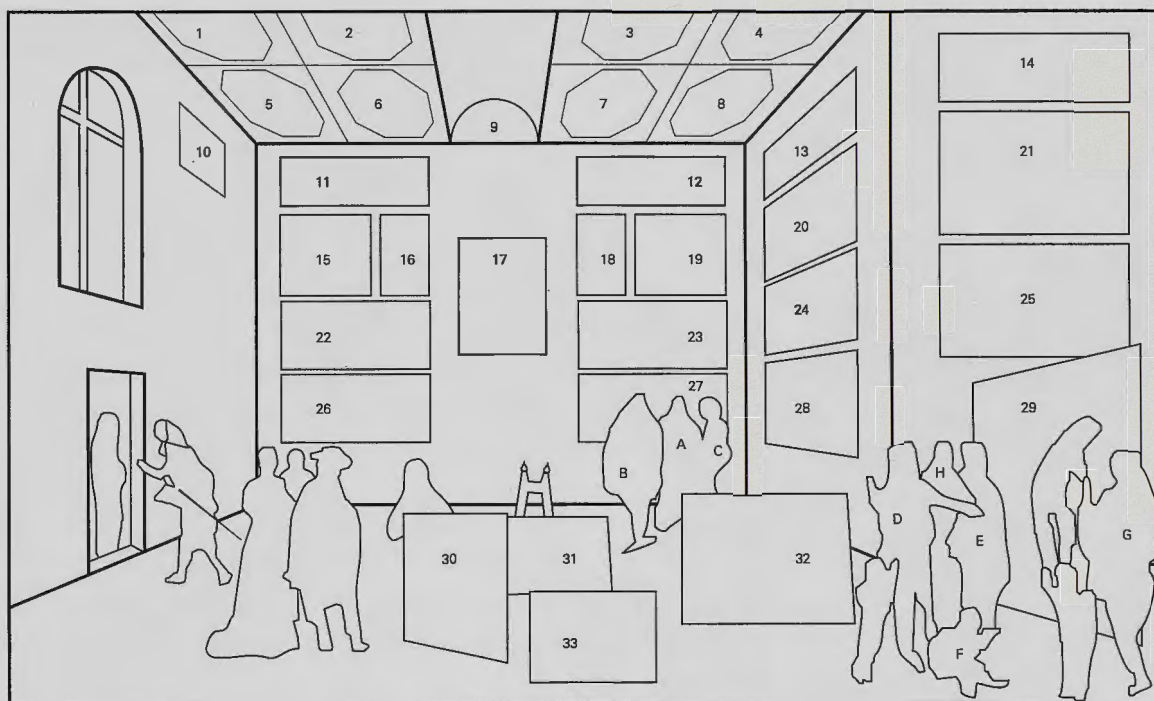
PIETER BOEL, *Bodegón de pescado*, Madrid, Museo del Prado.

Holterhoff hizo de él: "La variedad de los cuadros reproducidos y la unidad tonal general llevan al lienzo al primer rango de los gabinetes de pintura flamencas".

El príncipe elector Johann Wilhelm de Pfalz debió adquirir este gran gabinete entre 1684 y 1693 en el mercado del arte en Bruselas, para la Galería de Düsseldorf, en cuyo inventario de 1719 y en todos los siguientes figura, hasta que en 1805 fue trasladado a la Alte Pinakothek de Munich. De 1910 a 1986 ha estado en el Palacio de Schleissheim y actualmente se encuentra de nuevo en la alte Pinakothek.

Bibliografía

- Catálogos de la Galería Electoral de Düsseldorf*: 1719, núm. 33; 1750, núm. 34; 1760, núm. 42; 1766, núm. 34.
- PIGAGE, 1778, première façade, núm. 7.
- VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 874, 876.
- FRIMMEL, 1893, 2.ª ed. 1896, p. 33.
- JANTZENS, 1910, p. 48.
- SPETH-HOLTERHOFF, 1957, pp. 185-190.
- WINNER, 1962, pp. 88 y ss.
- LEGRAND, 1963, p. 104.
- MARTIN, *Corpus Rubenianum*, I, 1968, p. 39.
- ZAREMBA FILIPCZAK, 1987, pp. 155-156.
- GRÜTERICH, Tesis de la Universidad de Würzburg, 1988.



En esta obra todas las pinturas representadas son originales de diversos pintores que no existen fuera de este lienzo excepto las nueve primeras:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. P. P. RUBENS (copia), <i>Santa Cecilia</i> . | 15. C. DE HEEM, <i>Bodegón con frutas</i> . | 31. R. VAN DEN HOECKE, <i>Paisaje con campamento</i> . |
| 2. P. P. RUBENS (copia), <i>La Coronación de la Virgen</i> . | 16. P. THYS (?), <i>Cupido</i> . | 32. TH. BOEYERMANS, <i>Las hijas de Cecrops descubren a Erictonio</i> . |
| 3. P. P. RUBENS (copia), <i>San Jerónimo</i> . | 17. <i>La Anunciación</i> . | 33. V. S. VON EHRENBURG, <i>Paisaje con arquitectura</i> . |
| 4. P. P. RUBENS (copia), <i>El sacrificio de Noé</i> . | 18. P. THYS (?), <i>La Caridad</i> . | |
| 5. P. P. RUBENS (copia), <i>Martirio de Santa Lucía</i> . | 19. <i>Venus y Adonis</i> . | |
| 6. P. P. RUBENS (copia), <i>Santa Ana y la Virgen</i> . | 20. P. BOEL, <i>Aves y mamíferos</i> . | |
| 7. P. P. RUBENS (copia), <i>La elevación de la cruz</i> . | 21. J. COSSIERS, <i>Diana y Acteón</i> . | |
| 8. P. P. RUBENS (copia), <i>Moisés rezando entre Aaron y Hur</i> . | 22. P. SNAYERS (?), <i>Batalla</i> . | |
| 9. P. P. RUBENS (copia), <i>El bautismo de Cristo</i> . | 23. J. PEETERS (?), <i>Marina</i> . | |
| 10. <i>Incendio de la iglesia de los jesuitas de Amberes</i> . | 24. <i>Baco y Ariadna</i> . | |
| 11, 12, 13, 14. PH. VAN IMMENRAET (?), <i>Paisajes</i> . | 25. P. THYS (?), <i>Adoración de los pastores</i> . | |
| | 26. PH. VAN IMMENRAET (?), <i>Sátiro y Ninfa</i> . | |
| | 27. R. VAN DEN HOECKE (?), <i>Paisaje de invierno</i> . | |
| | 28. PH. VAN IMMENRAET, <i>Paisaje italianizante</i> . | |
| | 29. J. JORDAENS, <i>Gyges y Candaulus</i> . | |
| | 30. P. BOEL, <i>Bodegón con pescado</i> . | |
| | | A) Hendrick van Halmale. (?) |
| | | B) Gonzales Coques. (?) |
| | | C) Pieter Verbruggen. (?) |
| | | D) Apolo |
| | | E) La Pintura. |
| | | F) El Dibujo. |
| | | G) Mercurio. |
| | | H) La Poesía. |

36. *El estudio del pintor*

L. 54,5 × 83,5 cm.

Madrid. Colección particular

La presente obra refleja el interior del taller, donde cuelgan diversos cuadros en las paredes, en el momento que el pintor recibe a unos visitantes o posibles clientes. Tanto el tema como la composición deben mucho a los pintores de gabinetes del siglo XVII. Hay un dibujo de F. Francken de hacia 1620, considerado por Z. Zaremba Filipzack como la primera obra en la que aparece un artista en su taller, pintando ante su caballete, que podría haber conocido Horemans. El dibujo tiene un ventanal emplomado a la izquierda, por el que entra la luz. Los hexágonos del emplomado de la obra de Horemans siguen exactamente al dibujo, y asimismo la mesa que figura en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, cubierta con un paño de terciopelo rojo y con grabados encima de ella. También en ambas obras aparece un discípulo dibujando. La influencia de Teniers y de otros pintores del XVII es asimismo evidente, tanto en la iluminación por los ventanales de la izquierda, como en la puerta abierta a la derecha que deja ver otra sala del estudio y da profundidad a la escena.

La pintura que exponemos tiene un indudable interés y atractivo, aunque no sea innovadora y muestre ya las características de la pintura flamenca del siglo XVIII, continuadora y repetitiva, sin mejorar la del siglo anterior.

La escena tiene todos los elementos de los clásicos "gabinetes". El salón es amplio, recibe la luz de los grandes ventanales de la izquierda, a través de los cuales se esboza un paisaje; unas cortinas blancas permiten atenuar la iluminación excesiva. Hay cuadros por todas partes y de todos los géneros: apoyado en la mesa del primer plano un retrato de un caballero con armadura y el toisón de oro que es sin duda el de Maximiliano Emmanuel, elector de Baviera y gobernador de los Países Bajos desde 1692, quizá obra del pintor francés J. Vivien; en la pared del fondo otro retrato de dama, probablemente el de su segunda esposa, hija del rey de Polonia. Al lado otros cuadros poco visibles por estar en la penumbra, una *Marina* y *Pan tocando la flauta*. Esta composición mitológica de Jordaens está invertida y sigue probablemente el grabado de Schelte Bolswert del original de Jordaens que se conserva en el Rijksmuseum de Amsterdam. A la derecha dos pinturas de mayor tamaño representan una *Huida a Egipto* y un *Bodegón* inspirado en los de J. D. de Heem, con una jarra alemana, un paño que cubre en parte la mesa, una copa y frutas, recuerda obras de Andries Benedetti. Otros lienzos vueltos se apoyan en la pared. Sobre la chimenea a la derecha, cuelga un gran paisaje. Además un ayudante del pintor lleva otro lienzo sin marco para mostrar a los visitantes, que están observando, en este momento, el paisaje italianizante con ruinas situado en el caballete y que recuerda los de Frans van Bloemen. La mayoría de las pinturas parecen flamencas de finales del XVII o influidas por ese momento.

Como en los gabinetes de la segunda mitad del XVII, predominan las pinturas, pero también hay esculturas, sobre la repisa de la chimenea o caídas encima de la mesa o en el suelo, y dibujos a sanguina, grabados y libros en la chimenea



Cat. núm. 36

o sobre la mesa. Incluso hay una reminiscencia de las colecciones enciclopédicas en el globo terráqueo semitapado por el terciopelo de la mesa, y los libros a su lado.

Los personajes son numerosos y se pueden distinguir tres grupos: Los tres que están apoyados en la mesa, un hombre, una mujer y una niña que observan desde lejos el cuadro del caballete y van vestidos a la moda de los primeros años del XVIII. Los extraños visitantes, que van ataviados a la oriental, con originales tocados, los tres hombres con turbante y la dama con plumas en la cabeza, son probablemente turcos; ella se sienta frente al cuadro y se vuelve al que parece ser el personaje más importante, comentando la pintura del caballete.

Finalmente y quizá los más interesantes, los personajes que componen el taller del pintor. Este, con la paleta en la mano, parece atender a los clientes; pero donde se nota más el espíritu observador y costumbrista de Horemans es en toda la parte derecha del cuadro, la más sugestiva, que describe la actividad del taller: el aprendiz que lleva un cuadro para enseñarlo, el discípulo que dibuja y está afilando un lápiz, la caja y paleta del pintor, tratada con esmero, el jovencísimo artista que está pintando un lienzo en la habitación del fondo a la luz de otro ventanal, y especialmente el ayudante que prepara los colores, dan una impresión real de lo que debía ser el estudio de un pintor de la época.

En conjunto, el cuadro es una interesante versión tardía del tema "El taller del Pintor", puesto nuevamente de moda por G. Thomas, B. van der Bosche y J. J. Horemans, que constituye el epígono de este género en Flandes.

37. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*

T. 53 × 66 cm.

Firmado y fechado: "V. Poleró 1881".

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. Depósito del Museo del Prado, núm. 6.814.



Fig. 113

JUAN CARREÑO DE MIRANDA, *Doña Mariana de Austria*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 114

JUAN CARREÑO DE MIRANDA, *Carlos II*, Madrid, Museo del Prado.

Esta sugestiva composición del siglo XIX es uno de los escasos ejemplos en la pintura española de un interior que reúne las características de un verdadero "gabinete" puesto que dedica especial atención a una colección de pinturas, representando además con todo detalle la arquitectura, el mobiliario y los personajes.

Poleró, buen conocedor de las colecciones reales, ya que las estudió detenidamente durante la época de restaurador del Museo del Prado, de El Escorial y de la Casa Real, ha creado aquí una sala imaginaria del Palacio del Buen Retiro reuniendo elementos de diversos Reales Sitios madrileños.

Es evidente que cuadros flamencos como *La galería del archiduque Leopoldo Guillermo* de Teniers y *Las Ciencias y las Artes* de Adriaen van Stalbeemt, que Poleró conoció bien en el Museo del Prado, influyeron no sólo en el tema sino también en el esquema compositivo, en la perspectiva algo forzada para dar una visión más amplia de la sala, y en la iluminación procedente de los vanos en el muro izquierdo, como es usual en los gabinetes flamencos. Los personajes reales acompañados de los cortesanos en el interior de su palacio con cuadros conocidos en sus paredes e incluso la puerta abierta al fondo, recuerda no sólo el cuadro de Teniers sino también *Las Meninas* de Velázquez que el pintor incluye reducido en su cuadro.

En esta pintura, que fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1881, vemos dos personajes inconfundibles, la segunda esposa del rey, Dña. Mariana de Austria, vistiendo sus tocas de viuda, y su hijo y heredero Carlos II. Para ambos personajes ha seguido el pintor gaditano casi literalmente los modelos de los conocidos retratos de Carreño Miranda de los que el Prado conserva algunas versiones (núms. 642 y 644, Figs. 113 y 114).

Se percibe en el cuadro la rigidez propia de la etiqueta de los Habsburgo, en los personajes regios y en los cortesanos que les acompañan, que contrasta con la elegante naturalidad de los que animan la escena de *Las Meninas* de Velázquez, cuadro que es claramente visible en la pared izquierda.

Poleró ha reunido en esta sala palaciega varios cuadros muy famosos que, en la fecha que representa (hacia 1670) por la edad de los protagonistas, no estaban todos en el Palacio del Buen Retiro sino repartidos entre este palacio, el Alcázar de Madrid y la Torre de la Parada. Todos ellos, serían eso sí, cuadros favoritos del fallecido rey, Felipe IV, ya que representan a sus parientes más queridos retratados por Velázquez, o son cuadros relacionados con su afición favorita, aparte de la pintura, la caza. Vemos así, los retratos de Velázquez del mismo Felipe IV, su hijo Baltasar Carlos y su hermano el cardenal infante D. Fernando con atuendo de cazadores, varias escenas de caza debidas a los pinceles de Frans Snyders y Paul Vos que estaban destinadas, como los retratos citados, al pabellón de caza de Felipe IV, la Torre de la Parada, situada en el monte del Pardo.

Poleró ha reproducido, en la pared del fondo, los retratos ecuestres de Felipe

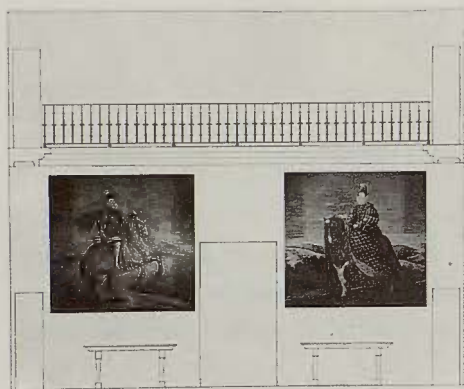


Fig. 115

Disposición de los retratos de Velázquez de *Margarita de Austria* y *Felipe III* en el muro oeste del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

III y Margarita de Austria de Velázquez en parecida disposición a la que ocupaban en el muro oeste del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (Fig. 115). Debajo de los retratos y sobre unos bargueños o escritorios hay sendos espejos con cabeza y alas de águila idénticos a los que había en el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño y que son visibles en los retratos citados de Carreño. En el de Carlos II, especialmente en el original de Berlín, a la derecha de su cabeza, se ve reflejado en el espejo el retrato ecuestre de su padre Felipe IV de Rubens quemado en el Alcázar y del que existe una copia en los Uffizi, atribuida allí a Rubens e incluso a Velázquez por otros autores. Poleró ha pretendido reproducir ese cuadro en la pared derecha siguiendo el modelo del Cardenal Infante de Rubens pero poniéndolo invertido para que siguiera la posición del retrato de Felipe IV perdido. En cualquier caso estos cuadros de Rubens no estaban en 1670 en el Buen Retiro sino en el Alcázar.

Tampoco estaba en el Palacio del Buen Retiro, sino en el Salón de los Espejos del Alcázar, *Mercurio y Argos* de Velázquez que vemos sobre la puerta a la izquierda.

De los veintitantos cuadros pintados por Poleró en las paredes son identificables más de la mitad. En el muro izquierdo empezando por la fila de arriba: el *Jabalí acosado* de Frans Snyders (Museo del Prado, núm. 1759). A su derecha *La Fábula del perro y la presa* que aparece en los inventarios del Palacio del Buen Retiro. En la fila siguiente sobre la puerta *Mercurio y Argos* de Velázquez (Museo del Prado, núm. 1.184) y *Las Meninas* de Velázquez (Museo del Prado, núm. 1.174) que estaba en 1666 en el despacho de verano del Alcázar. En la pared del fondo los retratos ecuestres de *Felipe III* y *Margarita de Austria* de Velázquez (Museo del Prado, núms. 1.176 y 1.177) y en el muro derecho en la fila superior *La caza del jabalí* de Paul de Vos (Museo del Prado, núm. 1.749, el retrato ecuestre de *Felipe IV* de Rubens (perdido) o el del *Cardenal-Infante D. Fernando* con la composición invertida del mismo pintor (Museo del Prado, núm. 1.687) y *El toro rendido por perros* de Paul de Vos (Museo del Prado, núm. 1.872). En la fila inferior el retrato de cuerpo entero de *La reina Mariana* de Velázquez (Museo del Prado, núm. 1.191) y a ambos lados del espejo los retratos del mismo pintor del *Cardenal-Infante* y del *Príncipe Baltasar Carlos* con atuendo de cazador.

Procede del Museo de Arte Moderno, donde ingresa en 1882. Pasó al Museo del Prado en 1971.

Bibliografía

CUENCA, 1923.

OSSORIO y BERNARD, 1983-84, p. 548.



Cat. núm. 37

Biografías
Bibliografía

HENDRICK VAN BALEN

Nació en Amberes en 1575 y murió en 1632. Fue discípulo de Van Noort, maestro también de P. P. Rubens y miembro de la Guilda de San Lucas en 1593 y de la cofradía de los Romanistas desde 1605. Estuvo en Italia entre 1593 y 1605, donde conoció a Rottenhammer, y a los romanistas, cuyo estilo se dejará sentir en su pintura.

Sirvió a los intereses y gustos de los Austrias españoles, trabajando junto a Brueghel de Velours al servicio de Isabel Clara Eugenia. Además de los cuadros adquiridos por la corona, una de sus obras más importantes en España es el retablo de la Catedral de la Laguna en las Islas Canarias, posiblemente obra temprana en la producción del artista.

Su estilo elegante y refinado resulta más propicio para la pintura de pequeño formato, donde su genio se afirma más locuaz. Sus modelos, de forma blanda y factura lisa, dan la espalda al talante heroico que impone la moda de Rubens y al tenebrismo de los seguidores de Caravaggio. En su taller se formaron pintores de prestigio, como Van Dyck y Frans Snyders.

CHARLES-EMMANUEL BISET

Nació en Malinas en 1633 y murió en Breda en 1691. Se formó con su padre el pintor Georges Biset y después de pasar algún tiempo en la corte francesa y en Bruselas se estableció en Amberes, donde fue admitido como miembro de la Guilda de San Lucas en 1661, llegando a ser decano de ella en 1674. Alcanzó una excelente reputación como pintor de retratos, de los que nos han llegado algunos, pero se sabe que trató además otros géneros: escenas galantes, series de los sentidos y cuadros mitológicos.

Su vida disipada le acarreó graves dificultades económicas y terminó vendiendo su casa de Amberes, muriendo en la miseria.

Su obra ha sido poco estudiada dada la gran dificultad de identificar sus cuadros, pues no solía firmarlos. La única obra segura para Legrand (pág. 103) es *La leyenda de Guillermo Tell representada ante la Guilda de San Sebastián* perteneciente a los Museos Reales de Amberes, ya que es la única documentada al estar citada por Descamps e Immerzeel como obra suya en colaboración con Van Ehrenberg, para la arquitectura e Immenraet para el paisaje.

Su estilo no es muy característico, sino convencional y poco imaginativo pero sus retratos son fieles y de factura enérgica y de acusado modelado.

PIETER BOEL

Nació en Amberes en 1622 y murió en París en 1674. Probablemente, fue alumno de Jan Fyt, pintor de animales y naturalezas muertas, al que imitó en un estilo algo más rudo. Pintó perros, aves y escenas de caza con fondos de paisaje. Sus vanitas y naturalezas muertas con frutos y objetos son muy personales. Colabora en los grandes lienzos de Gaspar de Crayer, realizando las figuras de animales. Su estilo se ha confundido a veces con el de Frans Snyders y el de su maestro Jan Fyt.

THEODOR BOEYERMANS

Pintor de historia, nacido en Amberes en 1620, donde muere en 1678. Estuvo, probablemente, en Londres en el taller de Van Dyck, cuya influencia es visible en su obra. Vuelve a Amberes en 1640, siendo nombrado maestro de la Guilda de esa ciudad en 1654.

JAN BRUEGHEL DE VELOURS

Nació en 1568 en Bruselas, y murió víctima de la peste en Amberes en 1625. Perteneció a una larga y famosa dinastía de pintores. Según Karel van Mander, aprendió a pintar al temple con su abuela materna la miniaturista María Bessemers, ya viuda del pintor Pieter Coecke, y al óleo con Pieter Goetkind, pues su padre, Pieter Brueghel el Viejo, murió en 1569 cuando él tenía menos de un año. Aunque algunas veces copia con su peculiar estilo obras famosas de su padre, se aparta de esta línea realista y crítica para reflejar la gracia y la belleza de lo visible, con una técnica y estilo originales de un refinamiento y perfección inigualables, a diferencia de su hermano mayor Pieter Brueghel el Joven, que se dedicó a copiar las composiciones de su famoso padre.

Después de su primer aprendizaje en Amberes, viajó a Italia. En 1590 estuvo en Nápoles, de 1592 a 1594 en Roma, donde conoció y entró al servicio del cardenal Borromeo, yendo con él a Milán en 1595, donde residió hasta 1596 en que regresó a Amberes.

Es admitido como maestro en 1597 en la corporación de los pintores, la Guilda de San Lucas, y en la de los Romanistas en 1599. Viajó a Praga en 1604 y a Nüremberg, Heidelberg y Frankenthal. Desde 1606 trabajó para los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y en 1609 fue nombrado pintor de la corte. La archiduchesa fue madrina de su última hija, que llevó su nombre. Cultivó con éxito géneros tan variados como el paisaje, la alegoría, la pintura de género y la naturaleza muerta. Sus floreros y guirnaldas fueron enormemente apreciados en su época y considerados como un modelo de la perfección técnica. Jan Brueghel, en una carta al cardenal Borromeo, describe así un cuadro de flores que éste le había encargado: "... Pienso que jamás han sido pintadas tantas flores raras y diferentes con tanto ardor. En invierno será un magnífico espectáculo: algunos colores igualan casi a la Naturaleza". Es uno de los creadores del

género de gabinetes, en ellos la realidad se une a la fantasía y tiene siempre un significado alegórico. Colaboró en ellos con Rubens, que era amigo suyo, padrino de su hija Ana (futura esposa de David Teniers el Joven) y que pintó un magnífico retrato de Jan Brueghel con su familia. Su éxito fue grande durante su vida y sus pinturas alcanzaron precios altísimos durante todo el siglo XVII. Tuvo una larga serie de imitadores que inútilmente trataron de alcanzar su virtuosismo y la belleza de su colorido. Colaboró, además de con Rubens, con otros pintores flamencos, como Hendrick van Balen, Sebastiaen Vrancx, Frans Francken el Joven, Pieter van Avont, e incluso con algún italiano, como Procaccini, y tuvo como discípulo a Daniel Seghers.

JAN BRUEGHEL EL JOVEN

Nació en Amberes en 1601 y murió en esa ciudad en 1678. Nieto del famoso pintor Pieter Brueghel el Viejo, e hijo de Jan Brueghel de Velours y de su primera mujer Isabelle de Jode, hija del grabador Gerard de Jode. Vivió con gran desahogo en la bella casa de su padre con su madrastra y sus hermanos. Siguió la tradición familiar aprendiendo el oficio en el taller paterno, pues no figura como aprendiz en el registro de la corporación o Guilda de San Lucas. Antes de ser inscrito en la Guilda como maestro en 1625, viajó a Italia en 1622 yendo a Milán y Roma con el protector de su padre, el cardenal Federico Borromeo, pero decidió dejar el servicio de este mecenas y siguió viajando a Génova, Palermo y Malta. Al morir su padre en 1625, vuelve a Amberes, pasando antes por Génova, Milán, Turín, Lyon y París, inscribiéndose inmediatamente en la Guilda de San Lucas y en la Cámara de Retórica. Tomó la dirección del taller paterno y ejecutó originales y copias de obras de su progenitor, colaborando también con pintores como Hendrick van Balen,

Frans Francken el Joven y Abraham Janssens —con cuya hija contrae matrimonio en 1626 y tuvo once hijos—. También colaboró con Jerónimo van Kessel y David Teniers el Joven, que estaban casados con sus hermanas, e incluso con el propio Rubens. En 1672 pierde un ojo en una querrela y tiene que dejar la pintura.

Era muy poco conocido hasta que en el siglo XIX se descubrieron varias obras atribuidas a su padre, firmadas y fechadas después de la muerte de éste. Se reveló entonces como un habilísimo imitador de él, que utilizó los mismos temas y un estilo muy parecido, lo que dio lugar a muchas confusiones entre obras de ambos. Tenía cierto talento, pues nunca llegó al virtuosismo y a la genialidad de su padre ni a alcanzar su maravilloso colorido.

GONZALES COQUES

Nació en Amberes en 1618 y murió en esta misma ciudad en 1684. Fue alumno de Pieter Brueghel III y más tarde pasó algún tiempo en el taller de David Ryckaert el Joven con cuya hija contrajo matrimonio en 1643. Con estos maestros aprendió su técnica minuciosa, tan amada por los pintores flamencos, pero su estilo es muy diferente y debe más a los intimistas holandeses como Gerard Ter Borch, cuyas obras conoció durante su estancia en Holanda de 1645 a 1648, en que retornó a Amberes.

A Gonzales Coques se le puede considerar como el más célebre de los últimos pintores de *cabinets d'amateur* ya que reprodujo, a pequeña escala, los interiores de las residencias de las familias burguesas ricas de Amberes, cuyas paredes cubiertas de cuadros testimonian su afición a las Bellas Artes.

Está inscrito como maestro en la Guilda de Amberes en 1641 y enseguida se dedicó al retrato de dimensiones reducidas en el que confería a sus modelos un desenfadado y una elegancia natural que fue la cau-

sa de que le llamasen “el pequeño Van Dyck”. Era un pintor hábil, buen colorista y de fina factura que pintó con gran delicadeza numerosos retratos y, sobre todo, grupos familiares en un marco agradable, ya fuera en el interior de su residencia o en el jardín. Sus composiciones recuerdan a Palamedes, D. Ryters o Hanneman.

El rey de Inglaterra y el duque de Brandenburgo admiraban sus obras y Federico Enrique de Orange le encargó, en 1646, varios retratos y, en 1647, diez grandes pinturas con la leyenda de Psyque. Fue decano de la Guilda de San Lucas en 1664 y en 1679. En 1671, el gobernador de los Países Bajos D. Juan de Zúñiga, conde de Monterrey, le concedió el título de pintor de la corte y tuvo que cambiar su residencia a Bruselas para cumplir sus obligaciones.

Su reputación fue aumentando y llegó a ser el retratista de la aristocracia y de los burgueses enriquecidos. Muchos de sus cuadros llevan discretamente los escudos de sus propietarios. La mayoría de sus obras se reconocen por su estilo ya que las firmó raramente. Firmaba con su nombre de pila de muy diferentes maneras: Gonzales, Gonzal, Gonzalo, Konsael...

Colaboró con otros pintores flamencos como Jacques D'Arthois, P. Neefs y Jan Wildens que realizaron los fondos de paisaje y W. van Ehrenberg los de arquitectura. También colaboró con Frans Francken el Joven y P. Bout.

JAN COSSIERS

Nació en Amberes en 1600 y murió en 1671. Tuvo como maestro a Cornelis de Vos. En 1628 es admitido en la Guilda de Amberes, de la que será decano desde 1639 a 1641. Pudo viajar a Italia ya que su estilo está fuertemente influenciado por el caravaggismo. Aunque es más conocido por sus escenas de género, como fumadores o jugadores de cartas, pintó grandes retablos especialmente para el Bé-

guinage de Malinas, también temas mitológicos y figuras para el interior de guirnalda. Su colorido es de una tonalidad gris oscura; sus figuras y contrastes de luces y sombras nos recuerdan a Rubens con el que trabajó en 1635 en los decorados efímeros para la entrada del cardenal infante D. Fernando de Austria y para la Torre de la Parada. Su obra, que es escasa, va generalmente firmada y fechada, y revela un estilo vigoroso de gran originalidad, aunque no pudo resistirse al impacto de Rubens y Jordaens.

WILHELM S. VON EHRENBURG

Aunque algunos biógrafos creen que nació en Alemania, parece ser que fue bautizado en Amberes en 1630. Murió en dicha ciudad en 1676. Es admitido en la Guilda de San Lucas en 1663. En sus cuadros las figuras, frecuentemente, son realizadas por: H. van Minderhout, Gonzales Coques, Biset y Hieronymus Janssens. Entre los años 1660-1670, realiza la mayoría de sus fantásticas arquitecturas, palacios e iglesias con un admirable sentido de la perspectiva. Fue también autor de gabinetes de pinturas en colaboración con los pintores citados.

ADAM ELSHEIMER

Nació en Frankfurt en 1578 y murió en Roma en 1610. Comienza su aprendizaje con Felipe Uffenbach, que poseía una rica colección de dibujos de Grünewald que, unida a los grabados de Dürero y Tobias Stimmer, serán fundamentales para la formación de sus alumnos. En 1598 marcha a Venecia y se asocia con el pintor Hans Rottenhammer quien realizaba en ese momento, junto con otros artistas, un encargo de pequeñas pinturas sobre cobre con motivos religiosos y mitológicos en los que él también colabora. A partir de esta

estancia, la influencia de Jacopo Bassano y Veronés va a ser notoria en su obra. En 1600 llega a Roma donde permanecerá el resto de su vida y será admitido como miembro de la Academia de San Lucas.

Artista de gran sensibilidad y espíritu receptivo, utiliza fuertes focos de luz para iluminar sus escenas nocturnas con figuras de gran monumentalidad escultórica. Sus paisajes, de amplios horizontes y hermosa vegetación, están pintados desde un punto de vista alto. Es también un magnífico grabador al aguafuerte. Fue amigo y admirado por Pedro Pablo Rubens que poseyó obras suyas.

FRANS FRANCKEN EL JOVEN

Nació en Amberes en el seno de una familia de pintores de cuya numerosa dinastía fue el maestro más destacado y murió en la misma ciudad en 1642. Se formó en el taller de su padre Frans Francken el Viejo, y desde los diecisiete años ejerció su profesión con éxito. En 1614 fue decano de la Guilda de San Lucas, el gremio de los pintores de Amberes. Tuvo un importante taller en el que colaboraron su hermano Hieronymus y sus hijos Frans y Hieronymus. La gran cantidad de obras atribuidas a él y ejecutadas muchas veces en su taller con cierto carácter industrial, no resta calidad a sus obras de primera mano. Cultivó con éxito los más diversos géneros entre los que no faltan pinturas de historia de gran tamaño, casi todas de su juventud, pero en general son cuadros de caballete con escenas bíblicas, mitológicas, históricas y de interiores de las moradas de los burgueses acomodados de Amberes, verdaderos *cabinets d'amateurs* de cuyo género es uno de los creadores y su mayor difusor. Hábil dibujante, su factura es muy cuidada y su colorido rico y cálido. Los personajes que encontramos en sus composiciones son elegantes, ricamente ataviados y muy característicos, de rostros alargados, cabellos dorados, ojos redon-

dos, nariz puntiaguda y graciosa en las mujeres y muy acusada en los hombres. El convencionalismo de las carnaciones, nacaradas en las mujeres y de un tono marrón rojizo en los hombres, está basado en los manieristas, en quienes se inspira también para el alargamiento y amaneramiento de las figuras. Colaboró frecuentemente aparte de con los familiares citados, con Joost de Momper, Jan Brueghel de Velours, Pieter Neefs, Abraham Govaerts, Bartolomé van Bassen, etc.

"Su importancia para la pintura de género es considerable —como afirma F. C. Legrand— él refleja de un modo menor, en sus cuadros de gabinete las grandes corrientes artísticas que se suceden: la corriente bruegheliana de la que da todavía un eco debilitado, el manierismo y el barroco. Combina con habilidad los elementos recogidos y saca partido, admira y explota una moda."

WILLEM VAN HAECHT

Nació en Amberes en 1593 y murió en 1637. Era hijo de Tobias Verhaecht, pintor de paisajes y contemporáneo e influido por P. Brueghel, y de Susana van Mockenborch, nieto de Willem van Haecht, conocido como poeta y retórico. Fue apadrinado por un primo de Rubens, Philippe de Landmeter. Es decir, nace en una familia acomodada que vive el arte en una espléndida etapa de Amberes, el final del siglo XVI y principios del XVII.

Fue discípulo de su padre que, según bastantes autores, había sido uno de los maestros de Rubens, y antes de darse de alta como maestro en la Guilda de Amberes en 1626, viaja a París, donde reside de 1615 a 1619, y luego a Italia, como Rubens y tantos artistas flamencos de esa época, se pone en contacto con las obras clásicas y del Renacimiento.

Cuando vuelve a Amberes entra enseñada al servicio de Cornelis van der Geest, (padrino de un hermano suyo, y

cuya gobernanta o ama de llaves, retratada en el gabinete que estudiamos, era Catalina van Mockenborch, hermana de su madre), como conservador de su colección, cargo que solía llevar aparejada la condición de pintor, restaurador y experto o consejero del coleccionista. Desde este momento residió en casa de su patrón, donde murió el año arriba indicado, e hizo testamento la víspera de su muerte ante el notario de Amberes, Th. Kelgen en el que dejó "en primer lugar al Sr. Cornelis der Geest el gran gabinete de pinturas pintado por el testador".

Como pintor es conocido sobre todo por el gabinete que exponemos, pero esta sola obra le ha valido que tanto Speth-Holterhoff como Frans Baudouin, le consideren como el mejor pintor de gabinetes. Se conocen muy pocas pinturas seguras de su mano, excepto la parte interna de las portezuelas del tríptico de S. Gommarus de Lier, que están documentadas y las que se le atribuyen con más unanimidad: *El estudio de Apeles* del Mauritshuis y de la colección Beistegui, o el *Salón de la archiduquesa Isabel*, lo son por su afinidad con *El gabinete de Cornelis van der Geest*, o por estar reproducido en éste, como la *Danae* que lleva allí su firma. Speth-Holterhoff señala que la producción de su breve vida de pintor, de 1626 a 1637, ya que muere a los cuarenta y cuatro años, es muy limitada, más aún cuanto que los cuadros que se le atribuyen son todos de buen tamaño, y enormemente minuciosos. Esta característica de su estilo, hace más interesantes sus gabinetes pues proporciona unas reproducciones muy exactas y fieles de las obras originales copiadas en ellos, algunas de las cuales, perdidas, se conocen sólo a través de éstos.

CORNELIS DE HEEM

Nació en Leiden en 1631 y murió en Amberes en 1695. Fue alumno de su padre Jan Davidsz de Heem, excelente y fa-

moso pintor de naturalezas muertas, a quien sigue muy de cerca tanto en la temática, como en la composición, por lo que a pesar de su colorido más frío y estilo menos armonioso, a menudo se le ha confundido con él. Ingresó como maestro en la Guilda de Amberes en 1660 y vivió algún tiempo en La Haya.

ROBERT VAN DEN HOECKE

Nació en Amberes en 1622, donde muere en 1668. Fue alumno de su padre Gaspar van den Hoecke, siendo admitido como maestro de la Guilda de su ciudad natal en 1645. Sus escenas de invierno, animadas con patinadores, están ejecutadas en tonos delicados; y sus pequeñas pinturas de soldados, batallas y campamentos se distinguen por una extremada elegancia y abocetados paisajes de fondo.

JAN JOSEF HOREMANS EL VIEJO

Nació en Amberes en 1682 y allí transcurrió toda su vida; ingresó en la Guilda de San Lucas como maestro en 1706, y murió en la misma ciudad en 1759. Fue discípulo del escultor Michiel van der Voort y del pintor Jan van Pee, de quien heredó dibujos y su libro de apuntes. Creó un taller del que salieron su hermano menor Pieter Jacob Horemans, que llegó a los 27 años a ser pintor de la corte del elector de Baviera Carlos Alberto, y su hijo del mismo nombre, que trabajó con él.

Su especialidad fueron las escenas de género e interiores; entre sus obras figuran talleres artesanos, habitaciones burguesas y escenas de taberna, en las que, aunque con un estilo muy distinto, se nota la influencia temática de Teniers. Atento observador de la realidad, Wilensky ha considerado que en alguna de sus obras, por sus temas y por esa capacidad de observa-

ción, es como un anticipo de Chardin, y el interés por el costumbrismo que se refleja en sus obras, pudo influir también en Hogarth, quince años más joven que él.

HIERONYMUS JANSSENS

Nació en Amberes en 1624 y murió en esa ciudad en 1693, alcanzando el título de maestro en la Guilda de San Lucas en 1643-44.

Se especializó en temas de género que reflejaban la vida de la clase alta en escenarios al aire libre delante de residencias señoriales, con elegantes personajes, o en interiores también con gente distinguida y frecuentemente bailando, por lo cual fue conocido como "el bailarín". Prolonga así la tradición de la pintura de caballete con escenas galantes de Hieronymus Francken el Viejo, y sus sobrinos Frans y Hieronymus Francken el Joven, Vrancx, el holandés Palamedes y Van der Lamén, del que fue discípulo de 1636 a 1637. Fue rival de Gonzales Coques, con quien a veces se le ha confundido. Sus cuadros tienen cierta elegancia y refinamiento, y sus temas preferidos son banquetes, bailes o conversaciones galantes. Por ello se le valora como un precursor de las "Fiestas Galantes" del siglo XVIII y se ha estimado que sus creaciones, y sobre todo *El baile en la terraza de un palacio* del Museo de Lille, considerada como su obra maestra, pudo servir de inspiración a Watteau para sus *Placeres del Baile*. Colaboró a menudo con pintores y especialistas en arquitectura como Gheering y Ehrenberg.

También realizó "gabinetes de pinturas" a la manera de los Francken, Coques y David Teniers el Joven, aunque son raros y ni Levrand (1903) ni Speth-Holterhoff citan una sola obra de este género de él.

Sin embargo, sus personajes y su estilo inconfundibles han hecho posible la identificación de varias obras de este tipo y una excelente pareja del Louvre firmada

por él demuestra que llegó a cultivar este género con maestría, creando composiciones ambiciosas siguiendo las directrices de Teniers en este género, posteriores a los años cincuenta.

JACOB JORDAENS

Nació en Amberes en 1593 y murió en esa ciudad en 1678. Con Rubens y Van Dyck es el tercer pintor más importante del siglo XVII en Flandes. Fue alumno de Adam van Noort, con cuya hija contrajo matrimonio y sería admitido como maestro en la Guilda de Amberes en 1615. Algunas de sus obras de la primera época están impregnadas de recuerdos manieristas, pero rápidamente surge la influencia de Rubens; entra en contacto con el caravaggismo y su trabajo en comunidad con Van Dyck en el taller de Rubens le lleva pronto a una destreza en el lenguaje naturalista, intenso, riguroso, con una rica policromía, una enorme plasticidad, fuerte luz y grandes escorzos que hacen de él uno de los artistas barrocos más elocuentes del siglo XVII. Adquiere fama en Amberes y consigue encargos importantes, algunos en colaboración con Rubens, para la "Joyeuse Entrée" del cardenal infante de Amberes en 1635 y para la Torre de la Parada en 1637-38. En 1640 trabajó en la decoración del Palacio de Greenwich y en 1648 pintó 35 cuadros para la reina Cristina de Suecia. Por encargo de Federico Enrique de Nassau realizó su obra de mayor empeño en la Huisten Bosch de La Haya (1651-1652). A partir de la muerte de Rubens en 1640, se le considera como el primer pintor de Amberes, diversificando su arte en aquellas fechas y adquiriendo su estilo una mayor riqueza cromática y un mayor dinamismo. Refleja como ningún otro los aspectos cotidianos y tradicionales del pueblo flamenco en sus frecuentes escenas de género.

JOOST DE MOMPER

Nació en Amberes en 1564 y murió en esta ciudad en 1635. Fue discípulo de su padre, Bartolomé de Momper, siendo inscrito en la corporación de pintores en 1581. Trabajó en la decoración de la ciudad con motivo de la entrada del archiduque Ernesto, en 1595, y más tarde sirvió al príncipe Alberto. Posiblemente, viajó a Italia. Sus primeras obras están realizadas dentro de esquemas y convencionalismos propios del siglo XVI; acusa la doble influencia de Pozzoserrato y de Brueghel el Viejo, de quien toma el gusto por los paisajes alpinos, pero su técnica pastosa y sumaria será muy distinta a la minuciosa y objetiva de este maestro. El paisaje ideal y realista pierde su sentido para dar paso a otro fantástico e irreal de la naturaleza; su manera de hacer, audaz y sorprendentemente moderna, ha contribuido al éxito de su obra en el gusto de hoy.

ADAM VAN NOORT

Nació en Amberes en 1562 y murió en 1641, debiendo su formación artística a su padre, Lambert van Noort, a pesar de que murió cuando él era un niño, lo que no le impide ser admitido como maestro de la Guilda de San Lucas en 1587 y tener numerosos discípulos, entre ellos pintores tan prestigiosos como Hendrick van Balen, Sebastiaen Vrancx, su yerno Jacob Jordaens y Pedro Pablo Rubens, antes de pasar al taller de Otto Venius. Su producción, poco conocida hasta el siglo XX, se limitaba casi a sus pinturas de las iglesias de Amberes, donde se muestra como un hábil compositor con un estilo fiel aún a la tradición flamenca de fines del siglo XVI y un rico colorido de tonos armoniosos. La influencia de su discípulo Rubens, a quien sobrevivió, es apreciable en obras como *San Pedro encontrando en el pescado el dinero del tributo* de gran vigor y osadía en la ejecución y colorido.

Hombre de personalidad compleja y difícil, gozó de gran prestigio en su tiempo y existen grabados de sus dibujos de A. Collaert, J. Wiericx y J. Sadeler.

VICENTE POLERÓ Y TOLEDO

Nació en 1824 en Cádiz y murió en 1899. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y en la Academia de San Fernando de Madrid.

Dedicó especial atención toda su vida a la restauración y, a consecuencia de la publicación en 1853 de *El arte de la Restauración* donde fija los principios y reglas que deben seguir los restauradores, fue nombrado restaurador del Museo del Prado, realizando numerosos e importantes trabajos, así como en el Monasterio de El Escorial donde permaneció de 1854 a 1857 y publicó en este último año un *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*.

Además de las obras citadas escribió un *Tratado General de la Pintura*, el *Catálogo de cuadros del Marqués de Santa Marta y Estatuas Tumularias de Personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Además de pintar varios retratos, ejecutó una serie de obras representando interiores de palacios, monasterios o mansiones relacionadas con su vida, dedicada a la restauración de esas colecciones y al estudio y catalogación de sus pinturas.

Las más conocidas son *La vista del coro del Monasterio de El Escorial* y el *Interior del Salón de Cortes de Valencia* (hoy Audiencia Real) que consiguieron mención honorífica respectivamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1860 y 1866.

También pintó, en 1879, *Recuerdos de El Paular* y presentó dos cuadros en la Exposición Nacional de 1881: *Salón principal de la casa llamada de Mosen Sorell en Valencia*, destruida en un incendio cuatro años antes, y *La Cámara de Felipe IV en el Palacio del Buen Retiro*.

PEDRO PABLO RUBENS

Nació en Siegen (Westfalia), en 1577. Su padre, Jan Rubens, había sido exiliado a Colonia y a la muerte de éste la familia se traslada de nuevo a Amberes, donde el artista se forma en los talleres de Tobias Verhaecht, Adam van Noort y Octave van Veen. En 1598 ya está inscrito como maestro en la corporación de artistas de Amberes. Dos años más tarde, 1600, parte para Italia, invitado por Vicente Gonzaga, duque de Mantua. En 1601 el archiduque Alberto le encarga tres pinturas para el retablo de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma. Posteriormente en 1603 realiza su primer viaje a España, enviado por el duque de Mantua, para entregar regalos a Felipe III, en su mayoría pinturas. Aprovecha esta estancia para retratar al duque de Lerma. Vuelve a Italia y trabaja en Roma, donde, protegido y pagado irregularmente por el duque, que reclama su vuelta, estudia a los maestros italianos y la escultura clásica. Debido a la enfermedad mortal de su madre, en 1608, vuelve a Amberes, recibiendo enseguida encargos importantes, la *Adoración de los Reyes* para el Ayuntamiento de la ciudad, hoy en el Prado, y el *Descendimiento* destinado a Nuestra Señora de Amberes. Se casa en 1609 con Isabel Brant y muerta ésta, con Helena Fourment. En 1628, a través de la archiduquesa Isabel, acepta una misión diplomática del monarca español y es enviado como embajador al servicio de la corona de España a Inglaterra. D. Fernando de Austria le encarga en 1635, para su hermano Felipe IV, la decoración de la Torre de la Parada, que no llega a terminar, ya que muere en 1640 en Amberes.

La influencia de su arte se propaga por los lugares más alejados de la tierra y los grabados de sus obras serán fuentes inagotables para los artistas de los siglos XVII y XVIII. Como bien escribe Puyvelde "Este artista tan ordenado, tan burgués en su vida familiar y social, fue en su arte poseído por un sentido extraordinario de la grandeza".

GERARD SEGHERS

Nació en Amberes en 1591 y murió en 1651. Estuvo en Italia de 1611 a 1620, donde se formó al calor de los caravaggistas. En 1630 trabaja ya en la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia y en 1637 el cardenal infante le nombra pintor de la corte. A partir de 1630 cambia su estilo y se convierte en un fiel seguidor de la estética de Rubens, según Sandrart por imposiciones del gusto y razones financieras. Fue conocido por su pasmosa facilidad para pintar en diferentes estilos y su gran calidad técnica le hace digno de pertenecer a los grandes maestros de la Escuela de Amberes.

ADRIAEN VAN STALBEMT

Nació en Amberes en 1580. Tuvo una larga vida, de 1580 a 1662, pero no se sabe mucho de él. Sólo que abandonó su ciudad natal por ser de familia protestante, tras la capitulación de Amberes, y volvió en 1610, año en que ingresó en la Guilda de San Lucas de esa ciudad, y fue decano de ella en 1617 y de 1632 a 1633.

Sus obras son de una gran variedad de estilo, y como existen pocas firmadas hay considerables dudas a la hora de adjudicarle con seguridad pinturas que tradicionalmente se le atribuyen. Es indudable en él la influencia de Gilles van Coninxloo y de Jan Brueghel en los paisajes, así como de los paisajistas de Holanda, donde vivió algún tiempo, que se refleja en una cierta fusión de tonos o en una búsqueda de una tonalidad general, en alguna de sus obras, propia de la escuela holandesa.

Sus paisajes nos muestran un artista refinado, influido en la composición de las escenas de bosque por Coninxloo y en los paisajes con figuras por Jan Brueghel. En cambio, en su forma característica de hacer el follaje de los árboles, recuerda la soltura y rapidez de Momper, aunque es de pincelada más fina y minuciosa, sin lle-

gar al detalle de Brueghel, Govaerts u otros contemporáneos. Destaca en los paisajes el atractivo y suavidad de su colorido, en el que dominan los verdes y azules muy puros, los ocre y hasta amarillos en las casas o paisajes de costa.

Como ha dicho Y. Thiery, es un pintor difícilmente clasificable porque siendo un buen paisajista no desdén pintando las figuras colaborando con otros artistas de su época que hacen los fondos, como ocurre en la obra del Museo del Prado *El triunfo de David sobre Goliath*.

En las figuras de sus cuadros firmados y más seguros de su mano, predomina en su modelo masculino un tipo espigado y con reminiscencias manieristas, con caras largas, mientras que los tipos femeninos son más achaparrados y de caras más redondas. No se tiene noticia de que pintara más gabinetes que el del Prado, donde se revela como un magnífico pintor de gran técnica, con un estilo y composición ligado a los Francken. Se distingue de ellos por una mayor riqueza de matices en el colorido y su técnica más esmaltada. Esta pluralidad de influencias y capacidad de asimilar distintos estilos, según los géneros, es quizás una de sus características más personales, y ello probablemente contribuye a hacer más difícil la identificación de las obras que realizó.

Muere en Amberes en 1662.

DAVID TENIERS EL JOVEN

David Teniers nació en 1610 en Amberes, en el seno de una familia de artistas y muere en Bruselas en 1690. Su padre, David Teniers el Viejo, fue su primer maestro. Ingresó en la Guilda de San Lucas en 1633 y empieza a firmar y fechar sus cuadros en este año. En la primera época de su obra, en sus abundantes escenas de interior sigue a Brouwer, y en sus paisajes se nota la influencia de Momper y Bril. Pero en la vida artística de Teniers hay dos acontecimientos decisivos: su boda con

una hija de Jan Brueghel, que era además ahijada de Rubens, en 1637, y su entrada al servicio del archiduque Leopoldo Guillermo en 1647.

Al emparentar con los Brueghel, se manifiesta en él una mayor atención a los temas populares. Las escenas rurales, de granjas e interiores, formaban parte ya de su temática, pero ahora pinta *kermesses*, fiestas populares, aumenta el colorido de su paleta, y hace sus obras más alegres y abundantes en paisajes. Este cambio influye en su progreso, y en 1644 es elegido decano de la Guilda de Amberes.

La llegada del archiduque a Flandes y la entrada a su servicio como conservador y pintor de cámara, le eleva de categoría. El encargo de realizar las galerías reflejando la colección del archiduque, y luego el *Theatrum Pictorium*, para el que realizará las copias de los cuadros italianos mejores de su colección para ser grabados después, constituye parte importante de su trabajo en la década de 1650 en que pinta, además de sus clásicas obras, por encargo de su patrón, retratos y cuadros que reflejan acontecimientos sociales, como la visita de la reina Cristina de Suecia a Bruselas, y visitas o actividades del archiduque.

Tras la partida del archiduque y la muerte de su primera mujer, sucedidas en 1656, sigue viviendo en Bruselas, se casa de nuevo y su fama continúa. Sus obras clásicas: paisajes, escenas rurales y populares, interiores, siguen siendo muy solicitadas. En 1664 consigue la fundación de la Academia de Amberes, tras pedirselo como pintor de corte a Felipe IV de España, que se lo concede; y es también en 1660 cuando consigue ver publicado el *Theatrum Pictorium*, obra que edita a su costa.

Teniers tiene una vida muy larga para aquella época, pues muere a los 80 años, en 1690, aunque su última obra firmada es de 1683. Fue ya celebrado en vida en el libro sobre los artistas de Cornelis de Bie, de 1661, y después muy estimado por los críticos y escritores de los siglos XVIII y XIX, siendo abundantes los estudios sobre su vida y obra.

GILLIS VAN TILBORCH

Nació en Bruselas en 1625 y murió en la misma ciudad en 1678. En 1666 fue encargado de la conservación de las pinturas del palacio de Tervuren y en el año 1671 estuvo en Inglaterra, como lo prueban algunas obras firmadas por él o documentadas como la *Audiencia concedida por Carlos II a Claude Lamoral de Ligne embajador de España en la corte inglesa*. Fue alumno de su padre y de David Teniers el Joven. Además de la influencia de este último, es apreciable la de otros pintores flamencos y holandeses de su época, en su estilo, que adaptaba y modificaba según los temas desarrollados. En las escenas populares, tanto al aire libre como interiores, es notable la similitud con las obras de Joos van Craesbeeck y Teniers e incluso de David Ryckaert III; en cambio, las escenas de las burguesía, en las que suele introducir verdaderos retratos de sociedad, denotan la influencia de Teniers y de Gonzales Coques, con los cuales se le ha confundido a menudo. Sus personajes de la burguesía acomodada constituyen verdaderos retratos a pequeña escala, están ejecutados generalmente con especial cuidado y estilo personal. Suelen ir elegantemente ataviados a la moda de la segunda mitad del siglo XVII y, en muchos casos, su alargamiento, rigidez y frontalidad, así como cierta sequedad en la factura, recuerdan a pintores holandeses como Pieter de Hooch y J. van Ochtervelt.

Algunas de esas escenas que reflejan la sociedad burguesa de su tiempo se desarrollan en el interior de habitaciones de cuyas paredes, cubiertas a veces con cordobanes, cuelgan pinturas generalmente de artistas contemporáneos y constituyen magníficos ejemplos de este género de gabinetes de coleccionistas, siendo uno de los pocos pintores no oriundo de Amberes que cultivó este género peculiar.

OCTAVE VAN VEEN (Otto Venius)

Nació en Leyden en 1558 y murió en Bruselas en 1626, siendo su primer maestro, en su ciudad natal, Zwenenburgen. Con motivo del triunfo de las fuerzas del duque de Orange, al ser su padre partidario de Felipe II, la familia abandona Leyden, trasladándose a Lieja, donde tiene como maestros, sucesivamente, a Lampsonius y a Jean Ramey. Marcha a Italia, en 1576, donde permanece cinco años recorriendo distintas ciudades hasta establecerse en Roma; allí trabajará en el taller del manierista Federico Zuccaro. Tras una corta estancia en la corte de Rodolfo II en Viena, vuelve a Lieja para ocupar un puesto de paje a las ordenes del arzobispo Ernesto de Baviera. En 1585 es nombrado pintor de Alejandro Farnesio, gobernador de los Países Bajos, instalándose en Bruselas. Se le encarga, en 1599, la decoración efímera de la ciudad para la entrada triunfal de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, a los que servirá y tratará en diversas ocasiones. Será durante cuatro años maestro de Pedro Pablo Rubens, a quien transmitirá su espíritu clasicista y, paradójicamente, introducirá en el mundo del Barroco. En 1662, es decano de la Guilda de pintores de Amberes y diez años más tarde se establecerá definitivamente en Bruselas hasta su muerte.

Su estilo de una corrección extrema, está imbuido de una cierta frialdad academicista propia de la obra del romanista Floris. Consigue fusionar la vieja corriente conservadora de la pintura nórdica con el clasicismo romano de la Contrarreforma.

SEBASTIAEN VRANCKX

Fue bautizado en Amberes el 22 de enero de 1573 y murió en esa ciudad en 1647. Personaje extremadamente popular. Según Karel van Mander se formó con Adam

Van Noort. Estuvo en Italia durante su juventud y fue miembro y decano de la Guilda de San Lucas y de la Cámara de Retórica. Componía poesías, comedias y tragicomedias y brilló en los torneos de elocuencia organizados por los miembros de la Cámara de Retórica. Formó parte también de la Guilda o gremio de los Romanistas siendo miembro y decano de la Guilda de los Esgrimidores así como oficial y luego capitán de la guardia burguesa: de esa guisa le representó Van Dyck en su *Iconographie*. Se consagró a la pintura de género y fue el creador de un tema que el éxito puso de moda en los Países Bajos, Italia y Francia: los combates de caballería, saqueos de aldeas, ataques a los convoyes y diferentes peripecias bélicas. Pintor fecundo. Sus cuadros suelen estar firmado con monograma, una S y V entrela-

zadas, y se encuentran raramente fechados. Además de las escenas militares que constituyen la parte más numerosa y original de su producción, abordó otros temas diferentes: episodios bíblicos o históricos, escenas galantes al aire libre, mercados y las estaciones del año, todos ellos tratados como escenas de género. Los sitios de ciudades a vista de pájaro, detrás de una serie de figuras situadas en primer plano, tan típicas de Pieter Snayers tienen su origen también en su maestro Sebastiaen Vrancx del que se conocen obras de este tipo con fechas más antiguas que las de su discípulo. Los grabados de sus obras realizados por M. Merian y R. Sadeler fueron una fuente de inspiración para otros artistas.

Utiliza hábilmente el colorido, en el que domina una bella gama de marrones,

con notas rojas y negras; su composición suele estar bien estructurada y en profundidad, con un esquema en el que predominan las diagonales. Sus cuadros aparecen poblados de sus figuras características: pequeñas, alargadas con rostros poco individualizados. Un trazo negro suele rodear los contornos.

Para F. C. Legrand es esencialmente "una figura de transición" pues su manera de componer y de distribuir los colores es en parte heredada de los pintores precedentes; "incluso cuando inventa un asunto como es el combate de caballería su presentación del tema, enciclopédica y narrativa, está impregnada del espíritu del siglo XVI".

Vrancx colaboró a menudo con otros artistas, como Joost de Momper, Pieter Neefs y Jan Brueghel de Velours.

- ADLER, W.: *Jan Wildens. Der Landschafts Mitarbeiter des Rubens*, Munich, 1980.
- ANDREWS, K.: *Adam Elsheimer. Paintings-Drawings-Prints*, Oxford, 1977.
- ANDREWS, K.: *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, Munich, 1985.
- ARSLAN, E.: *I Bassano*, Milán, 1960.
- BALIS, A.-DÍAZ PADRÓN, M.-VAN DE VELDE, C.-VLIEGHE, H.: *La Pintura Flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, 1989.
- BARCIA, A. M. DE: *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1911.
- BARRICELLI, A.: "Un'allegoria di Jan Brueghel nella Galleria Sabauda", *Critica d'arte Nuova Rivista*, 1974.
- BAUDOUIN, F.: *P. P. Rubens*, 1977.
- BAUMGART, F.: *Blumen-Brueghel (Jan Brueghel, D. Ä.), Leben und Werk*, Colonia, 1978.
- BAZIN, G.: *Les fleurs vues par les peintres*, París, 1984.
- BERENSON, B.: *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1932 (reeditado en Londres 1957 y 1968).
- BERGER, A.: "Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, I, Viena, 1883.
- BERNT, W.: *Die Niederländische Maler des 17. Jahrhunderts*, III, Munich, 1948.
- BERNT, W.: "Gemälde Galerien. Niederländische Kunstkabinette in 17 Jahrhunderten", *Die Kunst und das schöne Heim*, núm. 1, 1962.
- BEROQUI, P.: "Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1917.
- BOSCHINI, M.: *La Carta del Navegar Pittoresco*, Venecia, 1660, ed. de A. Palluchini, Venecia, 1966.
- BOTTINEAU, Y.: "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686", *Bulletin Hispanique*, 1956-1958; LVIII, 1956; LIX, 1957; LX, 1958.
- BOUSQUET, J.: "La curiosidad y lo bello. El espíritu enciclopédico en la pintura flamenca de hacia 1600", *Revista de Ideas Estéticas*, t. 12, 1954.
- BRANDEL, F.: *Le modèle italien*, París, 1989.
- BRANDEN, F. J. VAN DEN: *Die Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Amberes, 1883.
- BREDIUS, A.: "Wtenschappelijk onderzoek", *Jaarverslag koninklijk kabinet van Schilderijen*, La Haya, 1895.
- BRIELS, J.: "Amator Pictoriae Artis", *Jaarboek*, 1980.
- BROWN, Ch.: *Van Dyck*, Londres, 1982.
- BURCHARD, L. y D'HULST, R. A.: *Rubens drawings*, Bruselas, 1963.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Gufa abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1960.
- CAMPO FRANCES, A. DEL: "Brueghel, el Joven, aterciopelado y pitagórico", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1982.
- CATALOGUE of old foreign paintings. Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, 1951.
- CLERICI, F.: *Allegorie dei Sensi di Jan Brueghel*, Florencia, 1946.
- CONCA, A.: *Descrizione odeporica della Spagna*, I, Parma, 1793.
- CRAWFORD VOLK, M.: "Rubens in Madrid and the decoration of the King's Summer apartments", *Burlington Magazine*, vol. CXXIII, septiembre 1981.
- CRIVELLI, G.: *Giovanni Brueghel*, Milán, 1868.
- CRUZ BAHAMONDE, N.: *Viaje de España*, t. X, Madrid, 1813.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Rubens diplomático español*, Madrid, 1874.
- CUENCA, F.: *Museo de pintores y escultores andaluces*, La Habana, 1923.
- CUNNINGHAM, C. H.: "Tiger hunt by P. P. Rubens", *Wadsworth Atheneum Bulletin*, mayo-septiembre de 1953.
- CUZIN, J. P.: *Raphael, vie et oeuvre*, Friburgo, 1983.
- DAVIDSON, J. P.: *David Teniers the Younger*, Londres, 1979.
- DELEN, A. J. J.: *Cornelis van der Geest een groot Figuer in de Gesehicht van Antwerpen*, Amberes, 1959.
- DEMUS, K.: *Verzeichnis der Gemälde. Kunsthistorisches Museum*, Viena y Munich, 1973.
- DENUCÉ, J.: *De Antwerpen konstkamers Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16^e en 17^e eeuw*, Bronnen II, La Haya, 1932-1934.
- DEVIGNE, M.: "Notes sur des sculpteurs flamands du XVII^{ème} siècle", *Revue de l'Art*, XXVIII, 1926.
- DEVISSCHER, H.: *Kerstiaen de Keuninck*, vol. III. Catálogo razonado. Tesis doctoral, 1987.
- DÍAZ DEL VALLE, L.: *Varones ilustres*, 1653.
- DÍAZ PADRÓN, M.: «Algunos retratos más de Gaspat de Crayer», *Archivo Español de Arte*, 1965.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *Escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *Maîtres Flamands du XVII^{ème} siècle*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1975.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Tesis doctoral manuscrita, t. VI, Madrid, 1976.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *Pedro Pablo Rubens*, Madrid, 1977-1978.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, Bruselas, 1985.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *La pintura en los Países Bajos*, Madrid, 1988.
- DÍAZ PADRÓN, M.: *Fundación Carlos de Amberes (1594-1989)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 25 de junio a 25 de julio de 1989.
- DÍAZ PADRÓN, M.-RECCHIUTTO, A.: "Application of X-rays to the study of some paintings in the Prado Museum", *Medicamundi*, 1973.
- DÍAZ PADRÓN, M.-BALIS, A.-VAN DE VELDE, C.-VLIEGHE, H.: *La Pintura Flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, 1989.
- DOLLMAYR: *Catalogue du Louvre*, París, 1882.
- DOLLMAYR: *Rafael*, 1895.

- DROST, W.: *Adam Elsheimer und Sein Kreis*, 1933.
- DUVERGER: "Muziekboeken en musiek instrumenten in XVIII eeuwse verzamelingen te Gent", *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XVIII, 1957-1958.
- EEMANS, E.: *Brueghel de Velours*, Bruselas, 1964.
- ENGERTH, E. R. V.: *Gemälde. Kunsthistorische Sammlungen*, I, Viena, 1884; II, 1892.
- ERTZ, K.: *Jan Brueghel der ältere*, Colonia, 1981.
- ERTZ, K.: *Jan Brueghel*, 1984.
- ERTZ, K.: *Josse de Momper, D. J.*, 1986.
- EVERS, H. G.: *Peter Paul Rubens*, 1946.
- FFOULKES: "A craft-picture by Jan Brueghel", *Burlington Magazine*, núm. 19, 1911.
- FIOCO, G.: *Paolo Veronese*, Roma, 1934.
- FRIEDLÄNDER, M. F.: *Early Netherlandish Painting*, VIII, Bruselas, 1972.
- FRIMMEL, T. VON: *Gemalte Galerien*, Berlín, 1893 (2.^a ed. 1896).
- GACHARD: *Histoire politique et diplomatique de P. P. Rubens*, 1877.
- GARAS, K.: "Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, XXVII, 1967.
- GARAS, K.: "Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, 1968.
- GEFFROY, G.: *Les Musées*, t. II, París, 1910.
- GERAN DIEGO, J. A.: *Los relojes de Juanelo Turriano*, Madrid, 1982.
- GERSON, H. y TER KUILE, E. H.: *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, Londres, 1960.
- GLÜCK, G.: "Ein Studienkopf von Quentin Metsys", *Die Graphischen Künste*, XXXIV, 1911.
- GLÜCK, G.: *Van Dyck Des meisters gemälde*, Londres, 1931.
- GLÜCK, G.: *Rubens. Van Dyck und ihr Kreis*, 1933.
- GLÜCK, G.: "Rubens as Portrait Painter", *Burlington Magazine*, 1940.
- GORIS-HELD: *Rubens in America*, Nueva York, 1947.
- GRONAU, G.: *Titian*, Londres, 1904.
- GRONAU, G.: *Giorgione*, Thieme Becker, A. L., 1921.
- GRUTERICH, C.: *Das Antwerpener Galeriebild in 17 Jahrhundert besonderer. Berücksichtigung von Carl Emmanuel Biset. Innenansicht einer Kunst Kabinetts*. Universidad de Wurzburg, Tesis doctoral, 1988.
- HADELN, F. von: *Le Meraviglie dell'Arte de C. Ridolfi*, Berlín, 1914.
- HADELN: "Das Problem der Lavinie Bildnisse", *Pantheon*, VII, 1931.
- HAIRS, M. L.: *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, París-Bruselas, 1955 (ed. 1965).
- HAIRS, M. L.: *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversoise au XVII^e siècle*, 1977.
- HANFSTAENGL, F.: *The Masterpieces of Teniers the Younger*, Londres, 1908.
- HÄRTING, V. A.: *Studien zur kabinett bilderei des Frans Francken II*, Zürich-Nueva York, 1983.
- HÄRTING, V. A.: *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischen Oeuvre Katalog*, Alemania, 1989.
- HELD, J.: "Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, julio-agosto, 1974-1975.
- HELD, J.: "Rubens's Leopards, a Milestone in the portroyal of wild Animals", *Bulletin des Musées de Beaux-Arts de Montreal*, 1974-1975.
- HELD, J.: *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical Catalogue*, vol. I, Princeton, New Jersey, 1980.
- HELD, J.: *Rubens and his circle*, Princeton, 1982.
- HELD, J.: *Joost de Momper der Jüngere*, 1986.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Rubens y el Archiduque Alberto", *Goya*, XVI, 1958.
- HERRERO, J. J.: *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929.
- HIND, A. M.: *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, t. II, Londres, 1823.
- HOWARTH, D.: *Lord Arundel and his circle*, 1985.
- HUBALA, E.: *Kunst im Detail. Der Geschmack, Das Gehör, Das Guefühl*, 1977.
- HULST, R. A. d': *Jacob Jordaens*, Londres, 1982.
- HYMANS, H.: *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, Bruselas, 1879.
- HYMANS, H.: "Les Musées", *Gazette de Beaux-Arts*, 1894-1896.
- HYMANS, H.: "Une galerie anversoise au XVII^e siècle", *La Chronique des Arts et des Curiosités*, 1907.
- JAFFÉ, M.: *Report and Studies in the History of Art*, 1969.
- JAFFÉ, M.: *Rubens*, Milán, 1989.
- JANTZENS, H.: *Das Niederländische Architekturbild*, Leipzig, 1910.
- JOST, I.: "Heindrick van Balen d. Ä", *Nederlands Kunsthistorischen Jaarboek*, XIV, 1963.
- JUNOD, Ph.: *La Musique vue par les peintres*, 1985.
- JUSTI, C.: *Giorgione*, Berlín, 1908.
- KLAUNER, F.: "Zur Symbolik von Giorgione's Drei Philosophen", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, 1955.
- KLAUNER, F. y OBERHAMMER, V.: *Katalog der Gemäldegalerie*, I, Viena, 1960.
- KLINGE, M.: *Brueghel. Une dynastie de peintres*, Bruselas, 1980.
- KLINGE, M.: *David Teniers the Younger*, Amberes, 1991.
- KNIPPING, J. B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth*, t. I y II, 1974.
- KRÄMER, G.: "Das Kompositionsprinzip bei Adam Elsheimer", *Städel Jahrbuch*. N. F., IV, 1973.
- LABRADA, F.: *Catálogo de las Pinturas de la Real Academia de San Fernando*, 1965.

- LAFUENTE FERRARI, E.: *El Prado. La Pintura Nórdica*, Madrid, 1977.
- LARSEN, E.: *Van Dyck*, Düsseldorf, 1989.
- LECOCQ, A. M.: *La peinture dans le peinture*, Dijon, Museo de Bellas Artes, 1982-1983 (reeditado en París, 1987).
- LEFORT: *Les Musées*, 1896.
- LEGRAND, F. C.: *Les peintres flamands du genre au XVIII^e siècle*, Bruselas, 1963.
- LEPPERT, R.: "David Teniers the Younger and the Image of Music", *Jaarboek Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen*, Amberes, 1978.
- LHOTSKEY, A.: "Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien 1891-1941", *Die Geschichte der Sammlungen*, Viena, 1941-1945.
- LIEDKE, W. A.: *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, I, Nueva York, 1985.
- LONGHI, R.: *Vita Artistica*, 1927.
- LONGHI, R.: *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florencia 1946.
- LLANOS, F. de: "L'Archiduchesse Infante Isabelle-Claire Eugénie au Musée du Prado", *L'Espagne et la Belgique dans l'histoire*, Bruselas, Jornadas Hispano-Belgas, 1925.
- MADRAZO, P.: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, 1884.
- MAEYER, M. De: "Albrecht en Isabella en de Schilderkunst". *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen Letteren en Schone Kunsten van België*, núm. 9, Bruselas, 1955.
- MANDEL, G.: *Antonello de Messina*, Milán, 1981.
- MARINI, R.: *Tutta la pittura di Paolo Veronese*, Milán, 1968.
- MARTIN, G.: *The Flemish School circa 1600-circa 1900. National Gallery Catalogues*, Londres, 1970.
- MARTIN, J. R.: "The ceiling paintings for the Jesuit's church in Antwerp", *Corpus Rubenianum*, I, Bruselas, 1968.
- MASON RINALDI, S.: *Palma il Giovane*, Milán, 1984.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *L'Iconographie d'Antoine Jan (Sic.) Dyck*, Bruselas, 1956.
- MAYER, A. L.: *Meisterwerke der Gemäldesammlung des Prado in Madrid*, 1922.
- MAYER, A. L.: *L'Archiduchesse Infante Isabelle Claire Eugénie au Musée du Prado*, 1925.
- MECHEL, C. von: *Katalog der Aufstellung im Belvedere*, 1781.
- MECHEL, C von: *Verzeichnis der Gemälde der Kaiser und Königlichen Bilder-Galerie in Wien*, Viena, 1783 (ed. Basilea, 1784).
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España*, t. XXIX, Madrid, 1979.
- MICHEL, E.: *Catalogue Raisonné des Peintures Flamandes du XV^e et XVI^e siècle*, Musée National de Louvre, París, 1953.
- MICHIEL, M.: *Notizia di opere di disegno*, 1525, ed. de Frizzoni, Bolonia, 1884.
- MICHIELS, A.: *L'histoire de la Peinture Flamande*, París, 1865-1876.
- MICHIELS, A.: *Van Dyck et ses élèves*, 1982.
- MIRIMONDE, A. P.: "Les cabinets de Musique", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1966.
- MIRIMONDE, A. P.: "La musique dans les allegories de l'Amour", *Gazette des Beaux-Arts*, 1966.
- MIRIMONDE, A. P.: "L'Helicon ou la visite de Minerve aux Muses de H. van Balen et Joost de Momper", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1966.
- MÜLLER-HOFSTEDE, J.: "Rubens and Jan Brueghel, Diana und ihre Nymphen", *Jahrbuch der Berliner Museum*, 1968.
- MÜLLER-HOFSTEDE, J.: "Rubens Grisaille für den Abendmahlsstich des Boetius à Bolswert", *Il Pantheon*, XXVIII, 1970.
- MÜLLER-HOFSTEDE, J.: "Ut Pictura Poesis: Rubens und die Humanistische Kunsttheorie", *Gentse Bijdragen*, 24, 1976-1978.
- MÜLLER-HOFSTEDE, J.: "Non saturatur oculus visu-zur allegorie des gesichts, von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel" der A. H. Vekeman y J. Müller Hofstede, *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts*, Erfstadt, 1984.
- MÜLLER-HOFSTEDE, J.: *Rubens the artist as collector*, Princeton, 1989.
- NARDI, P.: "I Tre Filosofi di Giorgione", *Il Mondo*, 3 de agosto de 1955.
- NEUMANN, J.: "Kleine Beiträge zur Rudolfinischen Kunst...", *Umeni*, 2, 1970.
- OBERHAMMER, W.: "Christus und die Ehebrecherin. Ein Frühwerk Tizians", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, 60, 1964.
- OLDENBOURG, R.: *P. P. Rubens, Des Meisters y Gemälde*, 1906.
- OLSEN, H.: "Et malet Galleri af Pannini. Kardinal Silvio Valenti Gonzagas Samling", *Kunstmuseets Aarskrift*, Copenhagen, XXXVIII, 1951.
- OLLERO BUTLER, J.: "Dos tablas flamencas del siglo XVI en Madrid", *Miscelánea de Arte*, 1982.
- ORS, E. D.: *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, 1941.
- OSMOND, P.: *Paolo Veronese*, Londres, 1927.
- OSSORIO y BERNARD, B.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PALLUCHINI, R.: "La formazione di Sebastiano del Piombo", *La critica del arte*, 1935.
- PALLUCCHINI, R.: *Tiziano*, Florencia, 1969, 2 vols.
- PALLUCCHINI-ROSSI: *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milán, 1982.
- PANOFSKY, E.: *Problems in Titian mostly iconographic*, Nueva York, 1969.
- PASSAVANT, J. D.: *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839.
- PAULETTE DREHER, F.: "The artist as seigneur: Chateaux and their proprietors in the Work of David Teniers II", *The Art Bulletin*, 1978.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1964.
- PEYRE, R.: *David Teniers*, París, 1913.
- PIGAGE, N.: *La Galerie Electoral de Düsseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Düsseldorf, 1778, Première Façade, núm. 7.
- PIGLER, A.: *Barockthemen Eine Auswahl von Zeichnungen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapest-Berlin, 1956.

- PIGLER, A.: *Catálogo del Szépművészeti Múzeum*, Budapest, 1967.
- PIGNATTI, T.: *Giorgione*, 1955.
- PIGNATTI, T.: *Giorgione*, Venecia, 1969 (Londres, 1971)
- PIGNATTI, T.: *Veronese*, Venecia, 1976, 2 vols.
- PINCHART, A.: *Archives des Arts Sciences et Lettres*, II, Gante, 1863.
- PONZ, A.: *Viaje de España*, VII, Madrid, 1793.
- PAZ, M.: *An illustrated history of interior decoration. From Pompei to Art Nouveau*, Londres, 1982.
- PAZ, M.: *Mnemosyne Parallèle entre littérature et arts plastiques*, 1986.
- PRENNER, A. VON-STAMPART, F. VON: *Prodromus zum Theatrum Artis Pictoriae*, Viena, 1735, ed. H. Zimmermann en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena, VII, 1888.
- PRODROMUS ZUM THEATRUM PICTORIAE, Franz von Stampart y Anton von Prenner, Viena, 1735, Ed. H. Zimmermann en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena, VII, 1888.
- PUYVELDE, L. van: *Rubens*, París-Bruselas, 1952.
- PUYVELDE, L. van: "Willem van Haecht en zijn Galerij van Cornelis van der Geest", *Belgisch Tijdschrift voor Oudheid Kunde Kunstgeschiedenis*, XXIV, 1955.
- RIDOLFI, C.: *Le Meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1648, ed. D. van Hadeln, Berlín, 1914-1924.
- RIPA, C.: *Iconología*, Turín, 1986.
- ROBELS, H.: *Frans Snyders Stilleben und Tiermaler*, Munich, 1989.
- ROGGEN-PAUWELS, D.: "Het Caravaggistisch Oeuvre van Gerard Seghers", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 1955-1956.
- ROOSES, M.: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gante-Amberes-La Haya, 1879.
- ROOSES, M.: *L'oeuvre de P. P. Rubens*, Amberes, 1890.
- ROOSES, M.: *Rubens, sa vie et ses oeuvres*, París, 1903.
- ROOSES, M.-RUELENS, C.: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, II-IV, Amberes, 1887-1909.
- ROSAND, D.: "Rubens's Munich Lion's Hunt; its sources and significance", *Art Bulletin*, 1969.
- ROSENBERG, A.: *Teniers der Jüngere*, Bielefeld-Leipzig, 1895 (2.ª ed. 1901).
- ROSENBERG, A.: *P. P. Rubens. Des Meister Gemälde*, Stuttgart-Leipzig, 1906.
- ROUSSEAU, J.: "Les peintres flamands en Espagne", *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archeologie*, Bruselas, 1857.
- ROWLAND, J.: *Drawings and Sketches*, Londres, 1977.
- RYLANDS, Ph.: *Palma il Vecchio*, Milán, 1988.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. III, Madrid, 1923-1941.
- SANDRART, J. von: *Teutsche Akademie*, 1675, ed. Peltzer 1925.
- SANSOVINO, F.: *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venecia, 1581 (ed. 1625; ed. 1663).
- SAVINI-BRANCA, S.: *Il collezionismo veneziano nel 600*, Padua, 1965.
- SCHÜTZ, K.: *Original-Kopie-Replik-Paraphrase*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 1980.
- SCHÜTZ, K.: *La peinture Flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne*, 1987.
- SEGAL, S.: *Flowers and Nature*, La Haya, 1990.
- SEGAL, S.: The mystery of Captain Hoefnagel, *Tableau 14*, núm. 1, 1991.
- SENTENACH, N.: "La Galería de pinturas del príncipe de la Paz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1921.
- SHAKESHAFT, P.: "Documents for the History of Collecting, I. The correspondance of Hamilton and Fielding", *Burlington Magazine*, Febrero 1986.
- SMITH, J.: *A catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, t. III, Londres, 1831.
- SOPENA, F.: *Las Reinas de España y la música*, 1984.
- SOPENA, F.-GALLEGO, A.: *La música en el Museo del Prado*, Madrid, 1972.
- SPETH-HOLTERHOFF, S.: *Miscellanea Leo van Puyvelde*, 1949.
- SPETH-HOLTERHOFF, S.: *La célèbre Galerie de Tableaux de l'Archiduc Léopold Guillaume. Réflexions du monde*, 1952.
- SPETH-HOLTERHOFF, S.: *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII siècle*, París-Bruselas, 1957.
- STAMPART, F. VON-PRENNER, A. VON: *Prodromus zum Theatrum Artis Pictoriae*. Viena, 1735. de H. Zimmermann en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, VII, Viena, 1888.
- STORFFER: *Gemältes Inventarium des Ausstellung der Gemäldegalerie in der Stallburg*, Viena, 1720-1733, 3 vols.
- SUIDA, W.: *Titien*, París, 1935.
- SUIDA, W.: "Notes sur Paul Veronese", *Gazette des Beaux Arts*, 1938.
- SUIDA, W.: *Veronés*, París, 1938.
- SUIDA, W.: "Spigolature giorgionesche", *Arte Veneta*, 1954.
- TENIERS EL JOVEN, D.: *Theatrum Pictorium*, Bruselas, 1660.
- TERLINDEN, C.: "Notes et documents relatifs à la galerie de tableaux conservés au château de Tervuren aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 1922.
- TERLINDEN, C.: "Le mécénat de l'Archiduchesse Infante Isabelle-Claire-Eugénie dans les Pays-Bas", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1934.
- TERVARENT, G.: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Ginebra, 1958.
- THEATRUM PICTORIUM (Davidis): Teniers Antverpiensis, pictoris et a cubiculis ser. mis Principibus Leopoldo Gul. Archiduci et Joanni Austriaco Theatrum Pictorium, Bruselas, 1660 (ed. Amberes, 1684; ed. Amsterdam y Leipzig, 1755).
- THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike*, Leipzig, 1907-1950.
- THIÉRY, Y.: *Le paysage flamand au XVII siècle*, Bruselas, 1953.
- THYSEN, L. G. A.: *Diversi ritratti del naturale a cavallo. Ritratto Terporitret wit het atelier van*

- Rubens scidentificeerd als Ambrosio Spinola, Holanda, 1987.
- TIETZE, H.: *Tizian*, t. I. 1936.
- TORMO, E.: *Cartilla excursionista*. Academia de San Fernando, Madrid, 1929.
- TREVOR, H.: *Princes and artists*, Londres, 1976.
- ULRICH, H.: *Assamissen Vermer. L'Atelier du peintre ou l'image d'un métier*, 1989.
- VAES, M.: "Le Journal de Jean Brueghel II", *Bulletin de l'Institut Historique Belge à Rome*, 1926.
- VALENTINER, W. R.: "Rubens's Paintings in America", *The Art Quarterly*, IX, 1946.
- VAN DE VELDE, C. y otros: *Le Peinture Flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne*, Viena, 1987.
- VAN DE VELDE, C.-BALIS, A.-DÍAZ PADRÓN, M.-Vlieghe, H.: *La Pintura Flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, 1989.
- VANDER AUWERA, J.: "Sebastian Vrancx (1573-1647) en zijn samenwerking met Jan I Brueghel (1568-1625)", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunste*, Amberes, 1981.
- VASARI, G.: *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568 (ed. Florencia, 1878).
- VENTURI, L.: *Giorgione e il Giorgionismo*, Milán, 1913.
- VERGARA, A.: "The Count of Fuensaldaña and D. Teniers: their purchases in London after the civil war", *Burlington Magazine*, febrero, 1989.
- VIARDOT, L.: *Les musées d'Espagne*, París, 1860.
- Vlieghe, H.: "David II Teniers en Het hof van Aartshertog Leopold-Wilhelm en Don Juan von Oostenrijk, 1647-1659", *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, XIX, 1961-1966.
- Vlieghe, H.: *Corpus Rubenianum. Rubens Portraits*, vol. XIX, 1987.
- Vlieghe, H.-BALIS, A.-DÍAZ PADRÓN, M.-VAN DE VELDE, C.: *La Pintura Flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, 1989.
- VOORHELM SCHNEEVOOGT, C. G.: *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem, 1873.
- WATERHOUSE, E. K.: "Paintings from Venice for Seventeenth century in England", *Italian Studies*, VII, 1952.
- WEIZSÄCKER, H.: *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, 1936, 2 vols., ed. d H. Möhle, 1952.
- WETHEY, H.: *The paintings of Titian*, Londres, t. I, 1969, t. II, 1971, t. III, 1975.
- WICKOFF, F.: *Les Écoles d'Italie au Musée Impérial de Vienne*, 1893.
- WILDE, J.: "Die Palla di San Cassiano von Antonello da Messina", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, N. F. II, 1929.
- WILDE, J.: "Giorgione, Die Drei Philosophen Vortrag", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1932.
- WILDE, J.: "La Tempesta di Giorgione alle gallerie di Venezia", *Rivista di Venezia*, 1932.
- WILENSKI, R. H.: *Flemish Painters 1430-1830*, Londres, 1960.
- WINKELMANN-RHEIN, G.: *Blumen-Brueghel*, Colonia, 1968.
- WINKLER, F.: "Über die Galeriebilder des Willem van Haecht und Barent van Orley", *Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen*, VII, 1916, p. 35.
- WINNER, M.: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17 Jahrhunderts zu Antwerpen*, Colonia, 1957.
- WINNER, M.: "Gemalte Kunsttheorie, zu Gustave Courbet's Allegorie reële und der Tradition", *Jahrbuch der Berliner Museum*, 1962.
- WISCHNITZER-BERNSTEIN: "The Three Philosophers by Giorgione", *Gazette des Beaux-Arts*, 1945.
- WURZBACH, A.: *Niederlandisches Künstler-Lexikon*, Viena-Leipzig, 1906-1911.
- ZAREMBA FILIPCZAK, Z.: *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, New Jersey, 1987.
- ZARNOWSKI, J.: *L'Atelier de Titien: Girolamo Dente*, Dawna Sztuka, 1938.
- ZUCCARI, A.: *Lo specchio e il doppio*, Turín, 1987.
- EXPOSICIONES
- 1910
- Bruselas. "L'art belge au XVIII^e siècle". Musées Royaux des Beaux-Arts.
- 1951
- Copenhague. "Old foreign painting". Royal Museum of Fine Arts.
- 1955
- Mainz. "Niederlandisches Gemälde dans Mainzer Galeriebesitz Hans am Dom".
- 1972
- Londres. "Cabinet-Pictures by D. Teniers". The Iveagh Bequest, Kenwood House.
- 1975
- Bruselas. "Maîtres Flamands du XVIII^e siècle". Musées Royaux des Beaux-Arts.
- 1977
- Londres. "Rubens Drawings and sketches".
- 1977-1978
- Madrid. "Pedro Pablo Rubens". Palacio de Velázquez.
- 1977-1978
- Génova. "Rubens e Genova". Palazzo Ducale.
- 1978
- Burdeos. "La nature morte de Brueghel à Soutine".
- 1979-1980
- Münster. "Stilleben in Europa".
- 1980
- Bruselas "Brueghel. Une dynastie de peintres". Palais des Beaux-Arts.
- 1980
- Viena. "Original-Kopie-Replik-Paraphrase". Kunsthistorisches Museum.
- 1981-1982
- Mesina. "Antonello de Messina".

1982

Auckland. "Stillife in the Age of Rembrandt".
Art Gallery.

1982-1983

Dijon. "Le Peinture dans la Peinture". Musée
de Beaux-Arts.

1985

Bruselas. "Splendeurs d'Espagne et les villes
belges 1500-1700". Palais des Beaux-Arts.

1986

Génova. "Il giardino di Flora. Natura e simbolo
nell'immagine dei Fiori". Cassa di Risparmio.

1987

Turín. "Lo specchio e il doppio. Dallo stagno
di Narciso allo schermo televisivo".

1989

Madrid. "Fundación Carlos de Amberes (1594-
1989)", Fundación Carlos de Amberes.

1989

Colonia. "Stilleben Realitat und Symbolik".

1991

Amberes. "David Teniers the Younger".

